FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU BUCUREȘTI, 2006

Ediția a XVI-a

4–15 noiembrie

Adrian MIHALACHE

Zilele Marinei

Dacă Ziua Marinei cade vara, de Sfânta Maria, zilele Marinei s-au sărbătorit între Sf. Mihai şi Sf. Matei. Marina Constantinescu, în al doilea an al mandatului său de selecţioner unic al Festivalului Naţional de Teatru, a făcut din zilele sale o sărbătoare în care ne-am bucurat cu toţii. A fost prima dată când munca echipei de organizare, poate mai intensă ca oricând, a fost atât de bine dusă şi condusă, încât eforturile au rămas invizibile. Totul a părut să meargă de la sine, fără scrâşneli şi fără bâlbâieli.

Pentru prima dată, Festivalul a avut o participare internaţională. Am putut vedea florilegiul stagiunii trecute, dar şi câteva noutăţi, într-un context care a stârnit comparaţii şi emulaţii. Ca într-o vestită piesă de teatru, totul a fost bine, pentru că s-a sfârşit cu bine.

Un mare câştig al acestei ediţii a fost faptul că lansările de carte nu au mai fost expediate ca *lever de rideau*, în foaier, înainte de spectacole, în rumoarea celor care socializau, fără să se sinchisească de vorbitori sau de autori. Spaţiul Teatrului Act s-a dovedit, la orele dimineţii, perfect adecvat pentru a pune în valoare cărţi de teatru ispititoare şi originale. Cărţi îngrijite cu devotament de echipa revistei *Teatrul azi*, ca *Actori români – societari ai Comediei Franceze* de

Alexandru DARIE, Marina CONSTANTINESCU și TOMPA Gábor
Foto: Sorin Radu

Anca Costa-Foru, volumul de *Cronici teatrale* ale regretatului Victor Parhon, *Valeriu Moisescu – aventuri cu final imprevizibil* sunt numai câteva din volumele elegante, substanțiale și interesante, care au fost prezentate așa cum se cuvine, în mijlocul unui public realmente interesat.

Conferințele soților George Banu–Monique Borie au avut grație și elevație. Jean Guy Lecat a repetat performanța sa de la Sibiu, vorbind despre semnificația spațiului teatral. Ateliere și colocvii au făcut din zilele Festivalului o școală în care oricine avea de ales între a învăța și a se exprima.

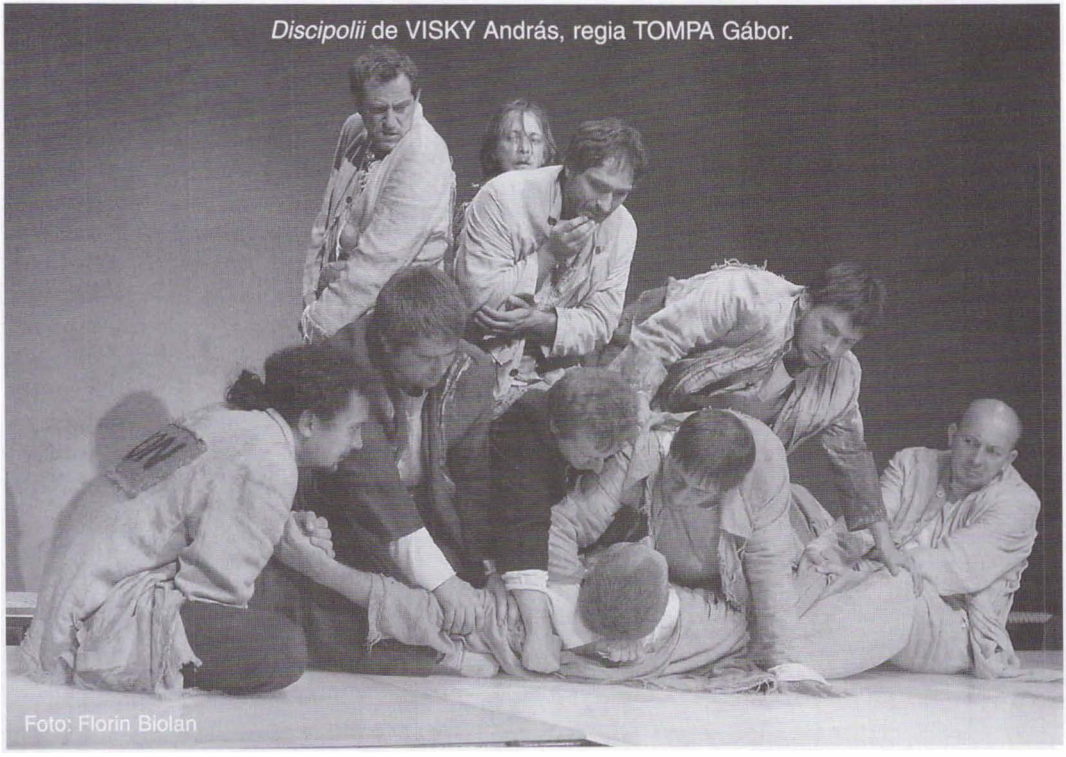
În afară de meritul internaționalizării, selecția Marinei Constantinescu are și meritul actualizării. Marina nu a navigat doar prin producția stagiunii trecute, ci a pescuit și prospături, riscând să ridice în năvod, printre peștii mari, și ceva caracudă. Transgresarea criteriului după care în festival intră doar spectacolele stagiunii precedente a avut rațiunile ei. Nu ne dăm seama bine dacă, după vorba lui Pascal, au fost rațiunile inimii, pe care Rațiunea le ignoră. *Burghezul gentilom,* premiera de *sommet* a Naționalului bucureștean, a fost jucat în deschidere, ca *hors d'œuvres.* Despre el se poate spune fie că e un monumental spectacol de prost gust, fie că e un spectacol de un monumental prost gust. Impresionați de cei care reușesc în străinătate, românii sunt stupefiați când ajung să-i vadă, pe unii, la ei acasă. Două spectacole au avut premiera oficială în festival și unul a fost invitat special. Acesta din urmă, *Purificare* de Sarah Kane, în regia lui Andrei Șerban, a fost sarea și piperul, el născând controverse în care regizorul însuși s-a amestecat prin *e-mail*, de peste ocean. El a dat peste gură celor care au avut rezerve, taxându-i drept pudibonzi, retardați și neduși prin lume. Artistul care se

amestecă în receptarea operei sale, reacționând „la nervi", își asumă însă un mare risc, acela de a cădea în ridicol. Marina Constantinescu a motivat includerea *extra*-urilor prin aceea că, dacă ar fi așteptat ediția următoare, spectacolele s-ar fi putut răsufla. Argumentul e amuzant: dacă ar fi să-l luăm în serios, am propune ca pe afișul fiecărui spectacol să se indice, ca pe articolele din supermarket, data până la care se poate viziona, fără pericol de a ne intoxica. În afară de *Telefonu', omleta și televizoru'* a lui Al. Dabija și de *Neînțelegerea* lui Felix Alexa, au mai fost premiere recente, de maxim interes, dar se presupune, probabil, că acestea nu vor expira așa de curând.

Spectacolele selectate au trebuit să se confrunte cu cele importate, dintre care două – *Ivanov* al lui Ascher și *Cevengur* al lui Dodin – au fost excepționale. Față de acestea, unele spectacole din selecția națională, deși mustesc de idei și de talent, par incomplet închegate, îndeosebi în ceea ce privește gestionarea scenelor de grup. Totuși, *Elizaveta Bam* al lui Al. Tocilescu (în ciuda rezervelor pe care le am asupra alegerii nefericite a textului), cele două spectacole ale lui Radu Afrim, *Joi.mega.Joi* și *Plastilină*, ca și *Vremea dragostei, vremea morții* al lui Radu Alexandru Nica n-au nimic de pierdut prin comparație, ba dimpotrivă. Se întâmplă deseori în teatru, ca în viață: te examinezi, te îngrozești; te compari, te liniștești. Ne putem liniști pe deplin, dacă luăm în considerare celelalte spectacole invitate, bune și ele. Patrice Chéreau ne-a citit cu intonație din Dostoievski în franceză, făcându-ne să ne amintim cu nostalgie de inovatorul care a fost cândva, pe vremea când șoca la Bayreuth, regizând Tetralogia, iar *Macbett*-ul balcanic de la Bitolia, regizat de Ion Caramitru, a avut antrenul unui concert cu Bregovic. În raport cu orizontul de așteptare, cireașa de pe tortul festivalului a fost spectacolul lui Nica, o orchestrație rafinată și complexă a semnelor teatrale, excelent susținută de trupa Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu.

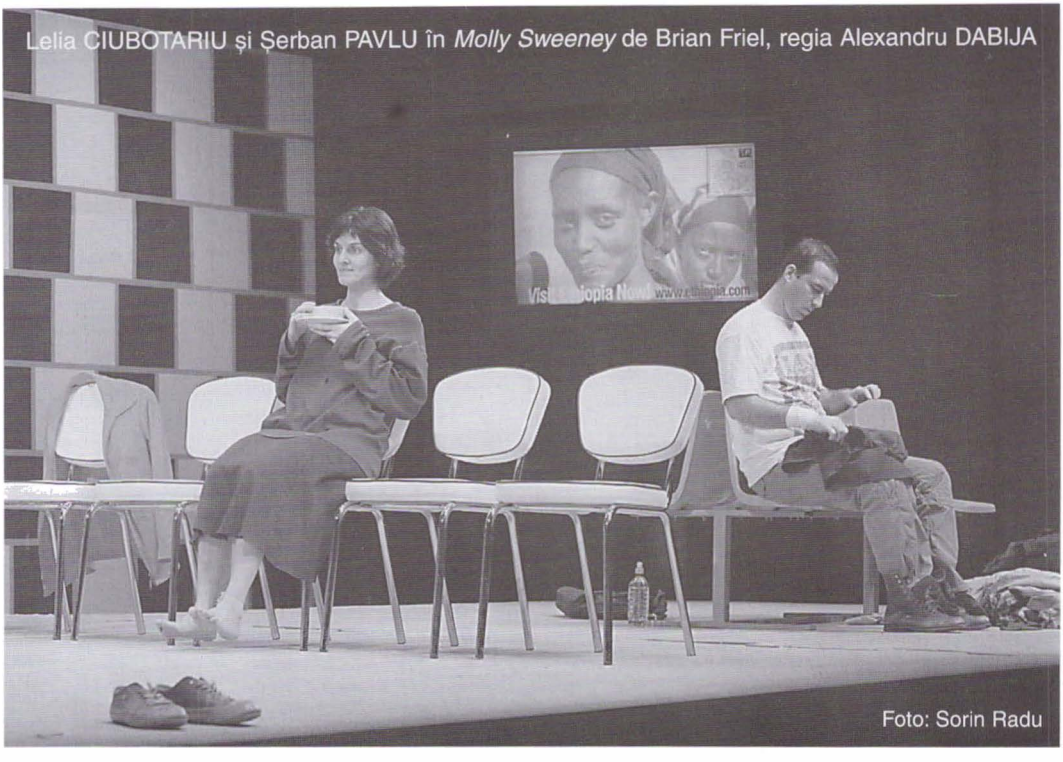
Celelalte secțiuni ale Festivalului ridică anumite probleme care se cer clarificate. Nu se înțelege bine distincția dintre teatru-dans, dans-dans și *performance*. Dansul cu elemente dramatice consistente a putut fi văzut în spectacolul lui Răzvan Mazilu, *Un tango mas*, și în cel al trupei irlandeze *Echo Echo Dance Company*. În rest, modulul dans a fost doar dans și poate ar trebui organizat un festival separat pentru el. Pe de altă parte, când un artist plastic se expune pe sine, gol, într-o cușcă, la Bienala din Veneția, el propune un *performance* și nimeni nu-i spune, ca burghezului gentilom, că, de fapt, face teatru, fără s-o știe. În ceea ce privește modulul INDIE (Independență–Noutate–Diversitate–Inițiativă–Experiment), nu avem de-a face nici cu alternativă, nici cu experiment. Sunt spectacole mai bune, mai rele, care nu diferă de cele din secțiunea oficială decât prin formatul ceva mai redus. Teatrul poate fi alternativ doar dacă propune ceva total incongruent cu *mainstream*-ul. Este experimental dacă nu-și propune performanța, ci cercetarea, fiind, în acest caz un laborator, la care publicul participă din curiozitate sau din ambiția de a fi *trendy*. Prin teatru independent nu putem înțelege decât teatrul privat, care depinde, totuși, și el de ceva, anume de public și de sponsori. Dacă vorbim de proiecte, nici nu avem nevoie de un teatru stabil: grupuri adunate *ad-hoc*, pentru o perioadă limitată, pot închiria oricând spații în care să joace un număr de reprezentații, dinainte decis.

Trebuie să mărturisesc că am trecut prea repede peste spectacole excelente, pe care le văzusem mai demult. Frumusețea sărbătorii Marinei a fost aceea că, precum o mireasă la ceremonie, a purtat și ceva vechi și ceva nou, și ceva de împrumut și ceva de culoare albastră. *Something old and something new, something borrowed, something blue*.



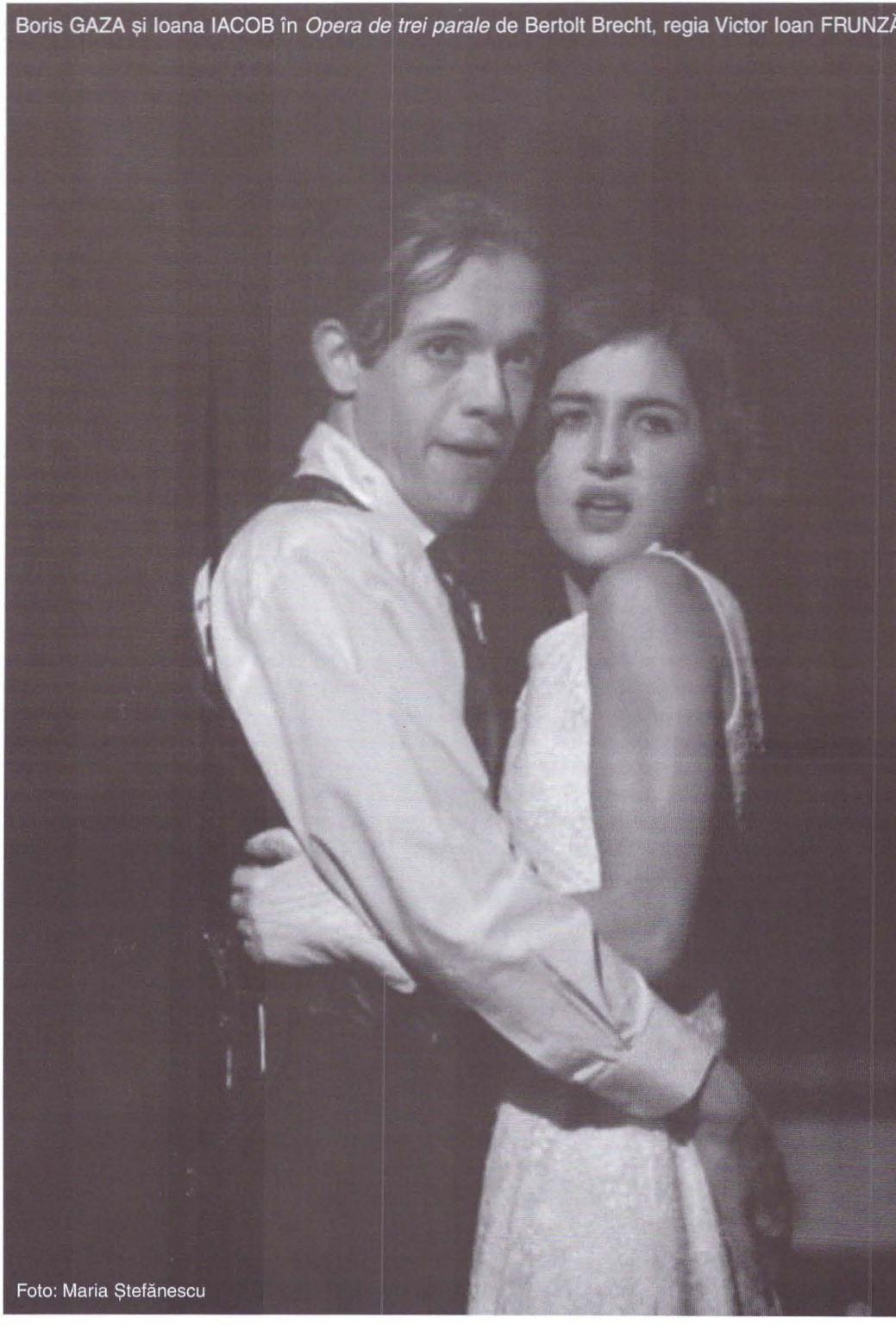
Discipolii de VISKY András, regia TOMPA Gábor.

Foto: Florin Biolan



Lelia CIUBOTARIU și Șerban PAVLU în *Molly Sweeney* de Brian Friel, regia Alexandru DABIJA

Foto: Sorin Radu



Boris GAZA și Ioana IACOB în *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, regia Victor Ioan FRUNZĂ

Foto: Maria Ștefănescu

Cătălin PĂTRU și Ofelia POPII în *Vremea dragostei, vremea morții* de Fritz Kater, regia Radu Alexandru NICA

Scenă din *Tot ce se dă* de Ioan Peter

Foto: Sorin Radu

Mircea MORARIU

Teatrul de la ora zece seara

Poate fiindcă adesea îmi reproşează că sunt un iremediabil cârcotaş, redactorul-şef al revistei *Teatrul azi* m-a solicitat tocmai pe mine să scriu despre spectacolele care suscită cele mai multe discuţii atunci când se comentează Festivalul Naţional de Teatru. E vorba despre *One man/woman show*-uri (o secţiune nouă) şi mai cu seamă despre secţiunea rezervată „independenţilor", „alternativilor", care la ediţia din acest an a primit enigmaticul nume de cod *INDIE*. Ambele programate cu începere de la ora 22, ocazie pentru unii, încă şi mai cârcotaşi decât mine, de a spune că respectivelor module li s-a rezervat un loc periferic, uitându-se că în orice festival care se respectă se joacă până târziu în noapte, uneori până în zori.

Nu au fost multe recitaluri la această a XVI-a ediţie a Festivalului Naţional de Teatru. Dacă socoteala mea e exactă, ele s-au limitat la patru, dar toate de calitate remarcabilă. Recitaluri, spectacole din acelea la care vezi evoluând actori adevăraţi, care au capacitatea de a ţine sala în mână preţ de 60, 70 ori 80 de minute, de a-i determina pe cei ce au plătit un bilet ori au căpătat o invitaţie să uite pur şi simplu că sunt la teatru şi să creadă în adevărul ficţiunii aduse pe scenă. Lucrul acesta deloc neînsemnat l-au reuşit Victoria Cociaş, Monica Ristea-Horga, Răzvan Vasilescu şi Niculae Urs. Ei şi-au ales spectacole

Andreea SAMSON și Vlad LOGIGAN în *Fluturii sunt liberi* de Leonard Gershe

Foto: Maria Ștefănescu

din spații dramaturgice felurite, scrise în vremuri diferite, au lucrat ori nu sub îndrumarea unui regizor, dar dincolo de aceste detalii care, neîndoios, au semnificația lor, au înfăptuit spectacole din acelea la care nu ți-e rușine, ție, critic de teatru să-ți trimiți prietenii și de la care ieși cu sentimentul că acea oră și ceva petrecută în sala de teatru nu înseamnă o cheltuială, ci un substanțial câștig. **Victoria Cociaș** a lucrat în regia lui Radu Dinulescu ***Mila*** de Bernard Proust. Un actor pe care anul trecut l-am admirat în *Măscăriciul*, e vorba despre **Niculae Urs,** a dramatizat și interpretat într-un chip cât se poate de personal celebrul text cehovian *Despre efectul dăunător al tutunului*, astfel născându-se un fermecător spectacol ce se cheamă ***Momâia.*** Singur în scenă, având în vecinătate doar o masă modestă și o servietă, mișcându-se cât se poate de economicos, dar gestionându-și exemplar mimica și vocea, **Răzvan Vasilescu** a interpretat la superlativ ***Profu'*** de Jean-Pierre Dopagne. Iar cum înainte de a fi critic de teatru sunt profesor, nu am putut să nu fiu emoționat în fața vivisecției pe care spectacolul o face în spațiul umilințelor de tot felul la care sunt supuși cei care au ajuns să le fie rușine să mai spună că sunt profesori, preferând a zice că „predau ceva". Sigur e un spectacol pe care eu, care încă mă încăpățânez să cred în rolul educativ al teatrului, socotesc că ar trebui să îl vadă toți bezmeticii care nu știu ce mai înseamnă școală, carte și sacrificiile pe care le fac cei ce le li se dedică. Inclusiv „ministrul școalelor", Mihail Hârdău.

Un loc cu totul special în acest modul îl ocupă, în opinia mea, spectacolul cu piesa ***Amalia respiră adânc*** al Teatrului „Ariel" din Târgu Mureș. E un text absolut deosebit în care Alina Nelega, un dramaturg de mâna întâi, din păcate

prea puțin promovat de teatre și de critică, vorbește despre *descreierisirea* practicată preț de atâtea decenii de comunism. Comunismul care nu e nicidecum „o lume dispărută", care mai trăiește și nu doar la modul rezidual, care continuă să ne macine existențele. Recapitulare a unei vieți de „om simplu" (*un coeur simple*), textul e impresionant interpretat de admirabila actriță care e **Monica Ristea-Horga.** Ea parcurge cu un subtil dinamism dramatic itinerariile suferinței și etapele demnității ultragiate ale unui om cu minte puțină, sau transformat într-unul de această factură de un regim criminal, care nu a înțeles nimic nici din vremea lui Dej, nici din cea a lui Ceaușescu. Iar cum numărul ființelor de acest fel nu e tocmai mic, piesa Alinei Nelega înseamnă un teribil avertisment ce își află în Monica Ristea-Horga un purtător de expresie de mâna întâi. Dacă regia lui Gavril Cadariu ar fi fost puțin mai inventivă, spectacolul ar fi avut cu siguranță de câștigat. Oricum, *Amalia respiră adânc* reprezintă un moment important nu doar în ansamblul Festivalului, ci în viața teatrală românească a anului 2006.

„Alternativii" sau, mă rog, „independenții" cărora li s-a rezervat modulul *INDIE*, nu au pierdut ocazia să dea glas încă o dată plângerilor la adresa *establishmentului* care, zic ei și unii critici din dotare, nu le acordă suficientă atenție, permițându-le să acceadă în Festival doar la orele târzii ale nopții. Numai că puțini dintre cei care se jelesc au cu adevărat *altceva* de spus și fac ceva cu adevărat *altfel*. La urma urmei, nu văd cum ai spune *altceva* și ai face ceva *altfel* când nu eziți să înscenezi literatură dramatică de tip consumistic demult expirată (*Fluturii sunt liberi*, spectacol preluat de Teatrul Foarte Mic de la Studioul „Casandra) ori când te încăpățânezi să arăți la toate festivalurile posibile *O stație* de Peca Ștefan în care crezi că ai dat lovitura grație a tot felul de proiecții video ce pe alte meleaguri erau la modă cu ani buni în urmă. Despre spectacolele Teatrului *Luni* de la *Green Hours* (*Sectorul S* de Emanuel Pârvu în regie proprie, *Stă să plouă* de Lia Bugnar regizat de autoare, cu o bună distribuție, *Șapte zile din viața lui Simon Labrosse*, în regia lui Dan Tudor și prezentat acum ca o producție a Companiei „Mașina de vise") m-am pronunțat deja în numărul de vară al revistei și nu am nimic de adăugat. *Orașul* (Teatrul ACT și ArCub) e un foarte bun spectacol de actori (nu voi afla probabil niciodată răspuns la întrebarea de ce regizorul Cristian Juncu e cât se poate de „cuminte", în sensul bun al cuvântului la „alternativi" și un rebel întârziat în spectacolele montate în teatrele de stat), tot la fel cum e *Terorism*, montat la Teatrul Foarte Mic și Teatrul fără frontiere. Ambele puteau foarte bine figura în selecția oficială, în locul, bunăoară, a unei încropeli anartistice precum *Ce formidabilă harababură!* de la Teatrul de Comedie. La Teatrul πBuni din Piatra Neamț regizorul Dan Vasile a „explicitat" cu succes *Chat*, „text pe alocuri explicit" al lui Ștefan Caraman, iar Teatrul Imposibil din Cluj a prezentat un spectacol posibil cu *Tot ce se dă* de Ioan Peter, în regia lui m. chris. nedeea.

Interesant, dacă nu suspect ori îngrijorător, este că „independenții" se străduiesc să facă tot felul de „asocieri" cu teatrul instituționalizat, adică tocmai cu cel care trăiește de la buget. Adică cu instituțiile pe care până mai ieri (uneori și azi) „alternativii" voiau să le demoleze ori dinamiteze căci – zic ei – ele ar fi sinonime cu încremenirea, rigiditatea, mediocritatea. Tare mi-e teamă că „teatrul vremurilor noi" nu prea vrea de fapt să se despartă de cel „al vremurilor vechi", dintr-o sumedenie de motive, dintre care comoditatea nu e deloc unul de plan secund...

Luminița VARTOLOMEI

Dansând în noapte

Admirabilă, generozitatea cu care organizatorii ediției 2006 a FNT au consacrat dansului o întreagă secțiune, rezervându-i un timp și un loc anume de desfășurare: la ora 22, în Sala „Camil Petrescu" a Teatrului Național...

Admirabilă, însăși alegerea acestei săli, pe care nu fără temei toată lumea o desemnează în continuare folosind numele ei de dinainte: Atelier... Căci posibilitatea modulării spațiului de joc în raport cu spectatorii (care, așezați pe gradene, îl privesc de foarte aproape și întotdeauna de sus – de obicei din față, dar în unele cazuri înconjurându-l complet) oferă coregrafilor și dansatorilor ocazia de a-și expune creația unui „examen de laborator", capabil să deceleze – deopotrivă – originalitatea și tehnicitatea.

Impresia în cauză este considerabil amplificată de lumina scăzută și rece, care decupează anevoie în hăul întunecat al sălii imagini alb/negru sau cel mult sepia, construind un univers din care culoarea a fost cu grijă epurată: rarele ei intruziuni sunt repede anihilate, într-o plastică predominant grafică, extrem de rar picturală.

Grafica aceasta este, la rândul ei, ferită cu obstinație de orice trăsătură care ar putea friza grația și eleganța.

Decoruri propriu-zise nu există, iar proiecțiile care în unele cazuri le suplinesc aleg în mod intenționat pelicule documentare sinistre: de la o ședință stomatologică (medicul – real! – fiind Mihaela Dancs, în piesa ***Reprogramare,*** de către ea concepută și interpretată) la experimentul medical ruso-american asupra unor organe păstrate în viață după ce au fost extrase din corp (în ***Bloody body*** al lui Sergiu Anghel); de la instaurarea comunismului în România (Stalin și pactul de la Ialta, Ana Pauker și Gheorghiu Dej, Petru Groza și mulți alți politicieni, pe care nici măcar eu, care i-am apucat totuși, nu mai știu cum îi chema) până la perioada lui Ceaușescu, ilustrată prin discursuri și congrese, defilări și vizite de lucru, dar și prin pensionarii ce aleargă disperați, cu sacoșele în mâini, să se așeze la interminabilele cozi pentru alimente (în ***Stars High in Amnesia's Sky*** de Mihai Mihalcea).

Personajele mobilează adesea scena cu obiecte de recuzită dintre cele mai neașteptate, de la o modernă lampă de ambianță sau de la aparatura audio-video (în piesa lui Mihai Mihalcea) la sacii de gunoi (în ***Daydream*** de Ana Maria Costea) și de la un lap-top la ponositele cutii de carton cu haine vechi (în ***Solo on-line*** de Vava Ștefănescu), într-un singur caz ***(Timpuri paralele*** de Liliana Iorgulescu), locul acestora fiind ocupat de o multitudine de instrumente muzicale (majoritatea exotice). Ca element primordial, *apa* înlocuiește *lumina* și *culoarea*, umplând căzi și bazine (la Sergiu Anghel), fiind vărsată dintr-un vas de cristal într-altul (la Liliana Iorgulescu) sau țâșnind dintr-un duș pe trupul nud și brusc însângerat al Irinei Wintze (la Vava Ștefănescu).

Bloody body, coregrafia Sergiu ANGHEL

Foto: Florin Biolan

Chiar şi atunci când nu sunt concepute special spre a ascunde anatomii mai puţin armonios clădite, costumele sunt în general lălâi şi terne, alcătuite din piese ce nu se asortează între ele şi nici cu adidaşii sau (doar) şosetele cu care sunt încălţaţi dansatorii; ca replică, unii coregrafi preferă să-şi dezbrace interpreţii (parţial – precum Mihai Mihalcea pe Eduard Gabia; sau total – ca Vava Ştefănescu, ce se supune şi ea acestei dezgoliri). Există, firește, şi excepţii... motivate: veşmântul şleampăt maschează corpurile urâte (dar cât de performante ca forţă, rezistenţă şi agilitate!) ale cuplului (Anna Caunerova şi Daniel Racek) ce susţine spectacolul ***Remote Edens*** realizat de Ioana Popovici pentru Teatrul „Ponec" din Praga; în schimb, costumaţia clasică pune în valoare supleţea şi flexibilitatea balerinilor lui Sergiu Anghel („Orion Balet", având-o în frunte pe Sandra Mavhima, căreia i s-au alăturat recent alte două talente remarcabile: Bordas Attila şi Arcadie Rusu).

Mişcarea în sine este cel mai adesea frântă sau convulsivă, compusă din microelemente banale şi sărace, dar presărată adesea cu figuri împrumutate din gimnastică (inclusiv yoga) şi atletism, din acrobaţie şi echilibristică. Evitând cursivitatea, ea pendulează între lentoarca exagerată şi agitaţia frenetică; alergând sau rostogolindu-se, târându-se sau învârtindu-se, bâjbâind sau zvârcolindu-se, dansatorii practică un tip de repetitivitate pe care o credeam demult consumată (încă de la Pina Bausch!): cazul-limită îl reprezintă coregraful-interpret Adrian Stoian, care timp de

Stars high in amnesia's sky, conceptul și direcția artistică Mihai MIHALCEA

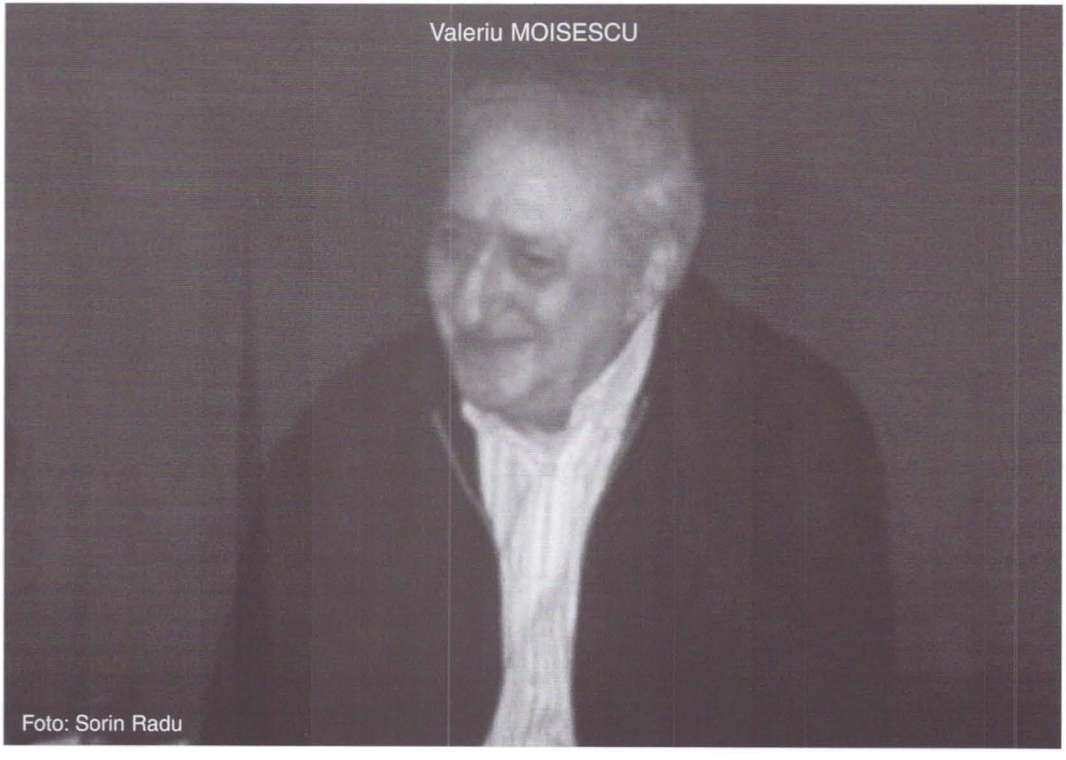
Foto: Maria Ștefănescu

25 de minute (!) se chinuiește să-și smulgă mâna dreaptă din toate încheieturile, pe rând.

Păcat de muzica piesei respective ***(Crossroad of Illusions)*** – deosebit de ofertantă față de toate celelalte înregistrate pe bandă, ce constituie coloana sonoră pentru imensa majoritate a montărilor; *live* sunt, în acest lung șir de spectacole, doar fluieratul Mihaelei Dancs și tusea Irinei Wintze, sunetele muzicale emise de instrumentlștii (Mihaela Vosganian, Irinel Anghel, Andrei Kivu) cu care interacționează balerinii echipei „Inter-Art" (Liliana Iorgulescu, Andreea Duță, Vlad Iachim) și piuitul puișorilor de găină, la început închiși dintr-o colivie iar în final eliberați pe scenă, la picioarele interpreților Ioanei Popovici (unul dintre puținele momentele cu adevărat frumoase din întregul „Modùl Dans").

Ce nu înțeleg cu nici un chip este rațiunea pentru care coregrafii noștri se întrec în a-și înzestra creațiile cu titluri în limba engleză; chiar și în cazurile (destul de rare, totuși) când respectivele lucrări au fost realizate în străinătate, traducerea lor pentru afișul românesc mi se pare a se impune, ca o modestă dovadă de respect față de spectatorii autohtoni...

P.S. Dacă n-am inclus în această privire de ansamblu asupra coregrafiei românești contemporane spectacolul ***Un tango más*** al lui Răzvan Mazilu, este nu atât pentru că deja l-am comentat în paginile revistei „Teatrul azi" (vezi nr. 7–8–9/2006), ci mai cu seamă fiindcă el se înscrie în cu totul altă categorie stilistică.



Elisabeta POP

..și cele care nu pier

Oricât de cusurgie se dovedește breasla criticilor, nu cred să fie cineva care să nu recunoască anvergura, eleganța, seriozitatea, densitatea evenimentelor artistice care au acompaniat suita de spectacole – reprezentând, așa cum a anunțat de anul trecut Marina Constantinescu, directoarea și unicul selecționer al FESTIVALULUI, nu instituții, ci impunând nume de regizori din toate generațiile, având un CE comun: talentul și recunoașterea lui publică. În acest sens, am putut urmări uneori două sau chiar trei spectacole semnate de același regizor, rațiunea fiind limpede: luam astfel cunoștință de alte și alte fațete ale regizorului invitat și de stadiul evoluției lui artistice.

Pe lângă spectacolele – multe ca număr, semnate, cum spuneam, de nume importante ale regiei românești: Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, Andrei Șerban, Tompa Gabor, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Vlad Masacci, Claudiu Goga, Radu Afrim, Radu Dinulescu și mai tinerii Radu Alexandru Nica, Dan Tudor, Lia Bugnar, Gianina Cărbunariu, ș.a. și, iată, chiar nume străine celebre ca Patrice Chéreau, Lev Dodin (a cărui conferință de presă de la UNITER a fost una dintre marile surprize), Tamas Ascher – directoarea Festivalului împreună cu echipa sa mică dar eficientă (Ozana Oancea, Oana Borș, Marinela Țepuș, Doina Lupu, Mirela Țugui, Pamela Pricopie, Raluca Matei, Alina Mang...) au oferit și alte

Mihai MĂNIUȚIU și Dan C. MIHĂILESCU
Foto: Sorin Radu

evenimente care au acompaniat fericit Festivalul: Modulul „Lansări de Carte și CD-uri" a fost unul dintre ele, dar să nu uităm nici remarcabilele conferințe ale lui George Banu, Monique Borie, Jean Guy Lecat, cea pe tema Regiei tinere și a noii dramaturgii, sau expozițiile : cea de Scenografie a unui colosal artist, Helmut Stürmer (un adevărat eveniment artistic adus ca un bonus, un prolog fericit al Festivalului), cele ale talentaților artiști fotografi Florin Biolan și Sorin Radu și, nu în ultimul rând, un remarcabil Atelier de dramaturgie 2006, organizat de către Royal Court Theatre, UNITER și Teatrul Național din București, în colaborare cu British Council București.

În fiecare dimineață, la Teatrul ACT, invitații au fost martori și părtași la remarcabile evenimente adiacente... Festivalului.

Prima lansare de carte a fost (cel puțin pentru mine, dar, cum am observat, și pentru alții, și o extrem de plăcută revedere cu autoarea, după mai bine de treizeci de ani) cea a volumului intitulat atractiv *Actori români – societari la Comedia Franceză* a eminentei cercetătoare Anca Costa-Foru. Despre carte s-a exprimat elogios criticul Andrei Mihalache, subliniind seriozitatea, rigoarea și simțul precis al limbii române, calități pe care autoarea le-a dovedit mereu în lunga și eficienta ei muncă de cercetător și istoric de teatru la Institutul de Istoria Artei.

Cartea Ancăi Costa-Foru este un model de profesionalism în abordarea unei teme de o asemenea importanță. Autoarea comentează documente de mare însemnătate, unele aduse din biblioteci pariziene sau din arhive particulare și reușește să descrie, cu farmec, traseele artistice ale unor actori români care au intrat, prin talentul și seriozitatea lor, în marea lume artistică europeană, încă din secolul XIX... Ea îi așază alături, pe bună dreptate, pe Jean Yonnel, Eduard De Max,

La autografe, în jurul Ancăi COSTA-FORU

Maria Ventura sau Elvira Popescu, Alice Cocea, Jenica Atanasiu, de pildă, de Sarah Bernhardt, Jean Cocteau, Antonin Artaud, Charles Dullin...

În cuvântul său, distinsa doamnă Anca Costa-Foru a vorbit, cum nu se poate mai frumos, despre destinul fericit până la urmă, a acestor materiale prețioase strânse de ea de-a lungul vieții și care ar fi rămas, vai, într-un sertar sau s-ar fi pierdut, dacă oameni de carte și de suflet nu ar fi hotărât că ele merită să stea între copertele unui volum, de care se bucură și ea, dar se vor bucura și generațiile care vin după noi...

O altă lansare a fost dedicată unui prieten al nostru, al tuturor criticilor și teatraliștilor trecuți de 30 de ani...Este vorba de cartea intitulată *Cronici teatrale. (1990–2000)* a regretatului critic Victor Parhon, apărută sub îngrijirea fratelui său, criticul Ion Parhon, sub aceeași egidă generoasă a Fundației „Camil Petrescu", ca supliment al revistei *Teatrul azi*.

Au vorbit despre carte – și, încă mai mult, despre autorul ei – Ion Parhon, criticul Mircea Morariu și subsemnata. S-a subliniat rigoarea, rafinamentul, dragostea acestui împătimit al teatrului care a fost, fără nici o îndoială, Țucu Parhon, dar și exigența unui diagnostician precis. El a fost un critic inteligent, un estet,un artist el însuși, cu un perfect simț al valorilor, un adevărat cavaler al lumii teatrale, un mare și sincer iubitor al artiștilor creatori, cărora el le-a închinat viața, până în ultima ei clipă. Și, un fapt ce nu trebuie uitat, acest om, acest artist a fost de o verticalitate de neclintit în raport cu lumea comunistă, a scris întotdeauna numai ce-a gândit, refuzând orice compromis cu mai marii vremii...și cu cenzura, oribila cenzură... Au fost de față, emoționați, fiul și sora lui Victor Parhon, precum și criticul Mariana Ciolan, cea care a cules cartea.

O altă lansare cu ecouri dintre cele mai plăcute a fost cea a 9 CD-uri dedicate unui remarcabil regizor și pedagog: Valeriu Moisescu. Nouă ore de mărturii și

mărturisiri despre viața și munca lui în peste 40 de ani de activitate neîntreruptă. Proiectul, ambițios, a putut fi finalizat datorită unei fericite colaborări cu Societatea Română de Radiodifuziune, reprezentată de Costin Manoliu, producătorul și principalul realizator al Proiectului, al cărui „regizor", ca să zic așa, a fost cunoscutul om de radio Cristian Munteanu. Timp de o oră am ascultat mărturiile emoționante ale unor foști studenți ai maestrului Valeriu Moisescu, actori, critici, scenografi și regizori din toate generațiile: Virgil Ogășanu, Silviu Purcărete, Irina Petrescu, Marina Constantinescu, Rodica Tapalagă, George Ivașcu, Valeriu Grama, Claudiu Goga, Ioan Ieremia și alții, mulți la număr...El însuși a făcut câteva mărturisiri pline de miez și marcate de fina sa ironie și autoironie...

O carte mult așteptată a fost și cea despre Mihai Măniuțiu, semnată de Dan C. Mihăilescu și intitulată, inspirat, ca de altfel și ideea cărții (Ed. Idea Design&Print din Cluj), *Dansând pe ruine*. Necazul cel mare al autorului s-a dovedit până la urmă a fi coperta, care nu anunță, cum s-ar fi cuvenit, cu litere de-o șchioapă, numele regizorului omagiat prin acest volum-album, de altfel foarte reușit și din punct de vedere grafic. Criticul a reușit să încânte auditoriul, ca de obicei, oferind amănunte despre istoria acestei apariții editoriale, dar și trecând în revistă, succint, spectacolele despre care a scris în eseul dens, admirabil (tradus și în limbile engleză și franceză) și exact, o adevărată mărturie de expert asupra muncii artistice a unuia dintre cei mai importanți regizori români – artist creator cu o putere de muncă și de concentrare extraordinară. Cartea „dă samă" despre mari, de neuitat spectacole-reper, ca *Experimentul Iov, Richard III, Electra, Medeea, Woyzeck, Perșii, L'Oubli, Dr. Faustus, Omor în catedrală,* despre actorii preferați, între care un loc aparte ocupă Marian Râlea, dar și considerații de mare precizie și finețe despre eseurile și scrierile lui Măniuțiu, fin analist al relației complexe și complicate a actorului cu regizorul, cu scena, cu textul, cu publicul...dar și probleme de tehnică teatrală, precum mișcarea scenică, vorbirea, ritmul, frazarea, plastica gestuală, improvizația, armonia...adevărate pledoarii ale specialistului pentru reinvestirea Actorului cu autointegratoarea sa dimensiune originară.

Mihai Măniuțiu a dezvăluit câteva, nu multe, secrete ale nașterii acestei cărți ce va ajunge cu el peste hotare, însoțind, fericit, spectacolele care pleacă în turnee...

Au fost, de asemenea, așteptate cu imens interes două cărți apărute la Cluj (Ed. Efes) nu de mult, sub coordonarea prof. Liviu Malița, decanul Facultății de Teatru clujene.Titlurile: *Cenzura în teatru. Documente 1948–1989* și *Viața teatrală în și după comunism* sunt, să recunoaștem, incitante, așa cum ne-a făcut să înțelegem și criticul Marian Popescu, într-o lungă, densă și binevenită prezentare. Documente de arhivă, procese-verbale, interviuri, mărturii despre cenzorii, unii de-a dreptul tâmpiți, alții doar prudenți sau răuvoitori, spectacole vizionate de nenumărate ori, cenzurate cu mare grijă, sau chiar interzise, lașități, nu puține, ale artiștilor din toate categoriile, sau doar un oportunism și o resemnare greu de calificat, fac din aceste apariții cărți de imens interes pentru acum și pentru viitor.

Autorii – mulți la număr, unii foarte tineri viitori teatrologi, se pare – secundați atent de dascălii lor, printre care îi găsim pe Anca Măniuțiu, Miruna Runcan sau Cristian Buricea-Mlinarcic, trec în revistă și teatrele independente născute după '89 prin grija și interesul unor oameni de teatru autentici. Volumele merită a fi citite cu atenție și comentate pe larg în paginile revistelor de cultură, pentru ca vârstnicii să nu uite și tinerii să afle ce a fost în România în anii comunismului, cum s-a lucrat în teatre și să prețuiască, poate, cine știe, libertatea de care se bucură azi.

Au fost dimineți pline, fericite, în care am simțit cu toții că, dincolo de scenă, există încă, puternică și falnică, ea, CARTEA, fără de care și teatrul ca spectacol ar fi mult, mult mai sărac...Să n-o uităm, așadar...

Expozițiile Festivalului

Expoziție de scenografie HELMUT STÜRMER

Foto: Sorin Radu

Silviu PURCĂRETE și Nicolae PRELIPCEANU la vernisaj

Exponate

Vizitatori

Expoziție de fotografie SORIN RADU

Foto: Florin Biolan

Ion COCORA, Sorin RADU și Maria ȘTEFĂNESCU la vernisaj

Expoziție de fotografie FLORIN BIOLAN

Florica ICHIM și Florin BIOLAN

Foto: Maria Ștefănescu

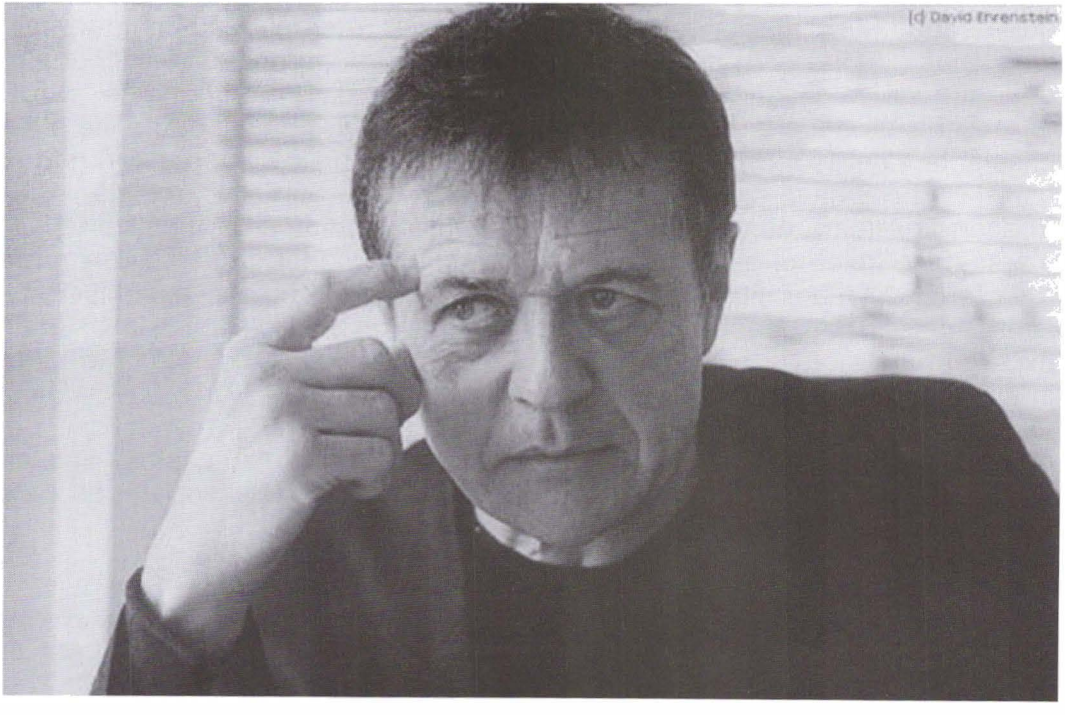
Personalități din lume la Festival

Liviu ORNEA

Chéreau și Brook: fascinația textului

Cred că un spectacol ca acela prezentat în Festival de **Patrice Chéreau – *La Légende du Grand Inquisiteur*** după Dostoievski e de negândit în mediul teatral românesc, în care textul nu se bucură acum, în nici un caz, de respectul pe care i-l acordă francezii. Ceea ce duce, pe de o parte, la montări spectaculoase, dar și, pe de altă parte, la o anume superficialitate a unora dintre regizori în tratarea textului și la neplăcute deficiențe de rostire din partea actorilor*.

Dincolo de aceste observații, mă întreb de unde fascinația pe care o exercită textul dostoievskian ca atare, adică sub forma unui monolog, asupra regizorilor. De ce este interesat un regizor să pună în scenă un text care, indiferent de adâncimea filosofică la care ajunge, oferă prea puține posibilități de construcție teatrală? Ce aduce, în plus față de lectura solitară, rostirea, chiar perfectă și la intensitate incandescentă? Probabil că fiecare are impresia că poate releva ceva important sau că



misterul teatrului apropie într-un mod mai direct spectatorul de gândul scriitorului.

Poate că Chéreau –, nu în ipostaza de regizor, ci în aceea de actor – a fost atras de text. Deşi nu cred, pentru că, în acest caz, nu ar fi citit (să observ şi că în program nu stătea scris „spectacol-lectură" şi multă lume a fost nemulţumită să vadă actorul intrând cu textul în mână). Chéreau a citit – ba chiar, la un moment dat, s-a întrerupt ca să ia şi o gură de apă dintr-o sticlă de plastic căreia i-a înşurubat la loc capacul. Nu ştiu dacă numai din această cauză – lectura, dar energia nu a trecut în sală, tensiunea nu s-a născut. Unii spectatori au ieşit din sală, alţii s-au plictisit copios. Şi nu doar din lipsa obişnuinţei cu acest gen de spectacol. Tot aveam senzaţia că ceva urmează să se întâmple, aşteptam să-nceapă. Dar n-a început. Am rămas cu amintirea unui glas frumos, a unei dicţii remarcabile, a unei rafinate stăpâniri a melodiei limbii franceze, cu spectacolul unui mare actor care părea că nu dă tot ce poate. Pe de altă parte, a fost clar că Chéreau îşi regizase spectacolul, lucru vizibil în felul cum îşi schimba poziţiile, de exemplu, folosind toate cele trei scaune din jurul mesei, şi în mimarea dialogului. De ce, atunci, a ales acest hibrid, nefericit aş zice, între lectură şi spectacol?

Am fost cu atât mai dezamăgit de acest spectacol cu cât, exact cu o lună în urmă, văzusem, la Paris, o versiune a aceluiaşi text montată de Peter Brook şi jucată de Maurice Bénichou (tot o reluare, se mai jucase şi în 2004). Spre deosebire de Chéreau, Brook a ales să facă un adevărat spectacol. Durează numai cincizeci şi cinci de minute (al lui Chéreau, o oră şi jumătate!) şi este jucat, nu citit. Textul (adaptat de Marie-Hélène Estienne) începe direct de la scena din piaţa catedralei (nu are, aşadar, preambulul lămuritor, cam lung, ales de Chéreau) şi este jucat, insist, jucat admirabil de Bénichou. Pe podeaua de la Bouffes du Nord se află doar un dreptunghi de pânză gri-deschis cu două taburete plasate pe o diagonală. Pe unul dintre ele stă – excelentă idee a lui Brook – un actor tânăr (Ken Higelin), îmbrăcat în negru, care-l întruchipează pe Iisus. Acesta nu rosteşte nici o vorbă, rezistă imobil în scenă pe toată durata spectacolului, se uită tot timpul la Inchizitor şi, la sfârşit, face celebrul gest: sărutul pe buze. Este evident că simpla prezenţă a partenerului îi permite lui Bénichou să intre în relaţie cu el şi acest lucru se simte. E tensiune, e creştere. Bénichou e un mare actor şi are o lungă experienţă a lucrului cu Brook. Are o voce profundă, modulată, o frazare inteligentă, o mare uşurinţă în alternarea celor două roluri: *povestitor* şi *inchizitor*. Nu e un spectacol pe care mi-aş dori să-l revăd, dar pot recunoaşte că, spre deosebire de al lui Chéreau, în timpul acestuia, liniştea aceea despre care vorbea Brook, – diferită de cea de la început, cea care defineşte, după el, misterul teatrului – s-a produs.

NOTĂ

* Îmi aduc aminte că am dus un amic francez, care înţelege şi vorbeşte un pic de română, la un spectacol după Strindberg. La pauză, spre surpriza mea, amicul mi-a spus că ăsta nu poate fi Strindberg, pentru că el recunoaşte vorbirea de pe stradă.

Foto: Maria Ştefănescu

Monique BORIE:

„Antropologia a adus răspunsuri la întrebările mele despre teatru"

Monique Borie **a publicat volume de referinţă în domeniul antropologiei teatrale: *Mythe et théâtre aujourd'hui* (Ed. Nizet, 1981), *Antonin Artaud* (Ed. Gallimard, 1989), *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Actes Sud, 1999). Deşi cu o carieră excepţională ca profesor de studii teatrale la Université Sorbonne Nouvelle, Paris III şi o activitate de cercetare cu adevărat remarcabilă, pe care o cunoaştem în parte datorită studiului despre Artaud tradus de Ileana Littera şi publicat de Unitext–Polirom în 2004, Monique Borie a avut până acum, în România, apariţii publice extrem de rezervate, aproape precaute. Era nevoie, într-adevăr, de invitaţia Festivalului Naţional de Teatru, în cadrul căruia a prezentat conferinţa** *Teatrul şi sculptura*, **în spaţiul consacrat al Teatrului ACT, pentru a avea cu toţii imaginea reală a unui intelectual redutabil, cu un discurs calm şi expresiv, bine articulat şi original despre un teritoriu extrem de „prizat" la noi, totuşi nu şi foarte temeinic explorat. Referinţele la Maeterlinck, Craig, Kantor, Meyerhold, Decroux, Grotowski, „metafizicieni", dar şi plasticieni ai teatrului, au jalonat abordarea unei teme destul de surprinzătoare, dar nu inactuale, pentru că, aşa cum s-a amintit în cursul discuţiilor ce au urmat conferinţei, regizori precum Claude Régy sau coregrafi precum Josef Nadj (recent prezent la Avignon cu spectacolul *Paso doble*, integrând în mod direct şi activ creaţia ceramistului Miguel Barceló) readuc pe scena contemporană filiaţia teatru–sculptură. Ceea ce ne face să credem că, într-adevăr, aşa cum spunea Monique Borie, „lecţia sculpturii nu este încă epuizată în teatru". Conferinţa sa a**

analizat modul în care mari creatori și teoreticieni ai teatrului, fascinați de „neliniștitoarea stranietate" (Freud) a inanimatului, a statuarului sau dublului fantomatic, de tensiunea real–carnal, concret–invizibil, mișcare–imobilitate, n-au încetat, în fond, să fabrice, de-a lungul secolului XX, „imagini de luptă contra capcanelor corpului viu, cotidian, împotriva realismului și a unei anumite idei despre teatru ca reproducere a vieții".

Andreea Dumitru: *Cum se face că v-ați apropiat de antropologie și nu de semiotică, de exemplu? Care au fost motivele acestei opțiuni?*

Monique Borie: Am început să fiu interesată de analiza teatrului și să fac cercetare în acest domeniu la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70. Pentru generația mea, era o alegere firească, fiindcă în acea perioadă, tot ce era mai prezent și puternic în teatru era reprezentat de spectacolele lui Grotowski, Living Theatre sau Odin Teatret, aflat la începuturile sale. Am fost foarte uimită să constat că în marile experiențe de la sfârșitul anilor '60, toți revendicau întoarcerea la o dimensiune mitică a teatrului. Chiar și Peter Brook spunea, la rândul său: avem nevoie de noi ritualuri. Grotowski vorbea de un ritual laic. Mă întrebam ce semnificație ar avea astăzi să vrei să te întorci la surse, să redai teatrului vechea sa dimensiune rituală, găsind, desigur, echivalențe contemporane. Plecând de la interogația despre această nouă mișcare teatrală, m-am îndreptat spre antropologie. Am înțeles că, în fond, antropologia era în măsură să-mi furnizeze conceptele, categoriile necesare pentru a gândi această problematică a ritualului, a mitului și a semnificației pe care o putea avea revendicarea lor într-o societate modernă. Prin urmare, am ajuns la antropologie prin propriile mele interogații despre teatrul anilor '60.

A.D.: *Care erau maeștrii dumneavoastră în acest domeniu?*

M.B.: La începutul cercetării mele cu tema *„Mit și teatru astăzi, o căutare imposibilă?"*, am lucrat mai mult singură, plecând de la lectura studiilor de antropologie, dar când mi-am susținut prima teză, l-am întâlnit pe Maurice Godolier, care făcea parte din comisie și care m-a ajutat mult să completez, să rafinez lucrurile în vederea publicării cărții. Am început să frecventez seminarul său, însă el a avut o evoluție puțin diferită, interesându-se din ce în ce mai mult de antropologia economică. Din acel moment, am continuat să urmez, la sfatul său, de altfel, seminarul lui Marc Augé. El s-a aflat în comisia pentru susținerea lucrării mele despre Artaud, care, înainte de a fi o carte, a fost o temă de cercetare universitară. Iar apoi, când Marc Augé a devenit conducător de studii, am continuat să urmez seminariile celor din grupul său. Așa încât, important în ansamblul acestui parcurs a fost Marc Augé și grupul din jurul său. Pentru că el lucra efectiv asupra practicilor simbolice de tip ritualic, pe când Godolier mersese mult mai mult spre antropologia economică.

A.D.: *În perioada despre care vorbiți, erau mulți cercetători interesați de antropologia teatrală?*

M.B.: Nu. Antropologii nu erau interesați de teatru. Eugenio Barba a creat o ușoară ambiguitate introducând noțiunea de *antropologie teatrală*, la începutul anilor '80, când a creat ISTA (International School for Theatre Antropology), dar el înțelegea prin asta *studiul omului pus în situația de reprezentație*. Atunci când vorbim despre antropologie teatrală nu o facem din perspectiva antropologului propriu-zis care se interesează de teatru. În Statele Unite, de pildă, e cineva care are un punct de vedere oarecum special, Richard Schechner. El a făcut multe cercetări despre acest raport teatru–ritual, a scris cărți. Nu putem spune, însă, că el este un antropolog, dar a condus în teatru o reflecție importantă în legătură cu această problematică. Totuși, contribuția esențială a avut-o Grotowski, care, prin întregul său parcurs, a încercat să aprofundeze chestiunea raporturilor dintre teatru

și ritual din interior, din experiența și munca sa. El nu utiliza un instrument teoretic venit dintr-o știință umanistă, ci chiar lucra asupra ritualurilor, mai ales atunci când a creat, la începutul anilor '80, la Bialystok, „Teatrul surselor", organizând un întreg ansamblu de întâlniri și cercetări, apelând la maeștri practicanți ai ritualurilor, nu la antropologi. Grotowski s-a atașat de ritualurile africane, precum *voodoo*-ul haitian (care va fi o referință fundamentală când va crea Centrul de la Pontedera, pentru că în primii ani va lucra acolo cu un maestru în *voodoo)*, dar și de ritualurile din America indiană, din India. Ceea ce îl interesa în mod evident pe Grotowski era, să spunem, dimensiunea *performativă* a ritualului, acea dimensiune a acțiunii care pune în joc corpul, vocea, întotdeauna legată de un scop spiritual. Demersul său rămâne cu totul special, pentru că el a încercat să meargă până în inima a ceea ce considera a fi nucleul, sensul practicii rituale. Pentru Grotowski, aceasta era totodată esența unei anumite idei despre teatru, prin intermediul a ceea ce el numea *performerul*, adică Actorul unui soi de ritual primordial – centrul cercetărilor sale de la Pontedera. *Performerul* este, într-adevăr, omul *acțiunii*, dar și omul *cunoașterii* și, prin intermediul ei, al accesului la o dimensiune spirituală. Din acest punct de vedere, ritualul a fost abordat de Grotowski chiar din interior.

A.D.: *Dincolo de studiul în sine, munca dumneavoastră presupunea și călătorii la sursă sau acompanierea unui anumit grup teatral?*

M.B.: A, asta e altceva. E adevărat că nu am urmărit din interior, dar am participat, destul de mulți ani, la ISTA lui Eugenio Barba.

A.D.: *Și care au fost beneficiile acestei experiențe?*

M.B.: Era foarte interesant, chiar dacă nu avea legătură directă cu cercetările mele. Barba este una dintre rarele persoane din domeniul teatrului care a integrat întotdeauna cercetători, universitari, dar nu i-a integrat cerându-le să-și schimbe competențele. Noi eram acolo, bineînțeles, în miezul lucrului, dar eram în calitate de persoane care puteau să hrănească practica teatrală prin modul în care o percepeau și reacționau. Eram observatori. Barba numea asta, de altfel, cu mult umor, „grupul intelectualilor". Dar amintea întotdeauna de cei aproape doi ani pe care i-a petrecut la Grotowski, marele său maestru. Ce făcea el la Grotowski...?! Era așezat pe un scaun. Nu era înăuntrul experienței, dar era acolo și asta era fundamental. Cred în această idee a *unei școli a privirii*, că putem participa la o experiență nu numai punându-ne în joc la modul fizic... Era un fel de a spune că, în cele din urmă, cel care privește, observă – dar, fiind foarte apropiat de practică, poate aduce, la rândul său, ceva celui care *face*. Avea loc un schimb și, din acest punct de vedere, era foarte interesant.

A.D.: *Ați traversat perioada de glorie a antropologiei, dar și a semioticii, două drumuri paralele, să spunem. Care dintre ele credeți că a fost mai profitabil pentru teatru, având consecințe încă actuale?*

M.B.: Nu știu care este situația aici, dar știu că în Franța, epoca semioticii s-a terminat cu destul de mult timp în urmă. E un demers care nu m-a atras niciodată.

A.D.: *De ce nu?*

M.B.: E mai degrabă o istorie franțuzească. În Franța, semiotica a fost un demers extrem de teoretic. V-am explicat că totul a pornit de la întrebările pe care mi le puneam eu însămi în legătură cu teatrul, or, dacă vreți, semiotica nu aducea răspunsuri la aceste întrebări care erau ale mele. Cred că despre asta e vorba. Atunci când faci cercetare, instrumentul pe care-l alegi, care îți permite să-ți organizezi reflecția și să ai noțiuni pentru a dezvolta analiza, trebuie să fie legat de genul de întrebări pe care le adresezi acelui domeniu. Și cred că nu ne punem toți

aceleași întrebări în teatru. Luasem în calcul semiotica, dar e adevărat că, la început, m-am întrebat dacă nu aș avea un instrument interesant din partea psihanalizei. Nu și a semioticii, câtuși de puțin. Totuși, alegerea antropologiei a venit, după aceea, extrem de clar. Apoi, întrebarea care m-a preocupat foarte mult era întoarcerea la Artaud, ceea ce avea, într-adevăr, o anumită logică: să ajungi la Artaud dincolo de toate aceste experiențe ale anilor '60, pentru că, evident, lui îi aparține discursul fondator. Aș spune că întâlnirea dintre demersul lui Artaud și reflecția antropologică este fundamentală. Totul a plecat de la un text al lui Gordon Craig despre *spectru* în tragediile lui Shakespeare. El spune că Shakespeare ne obligă să ne confruntăm cu reprezentarea invizibilului și, făcând asta, ne obligă să înfruntăm ceea ce pentrul el era chiar inima, sensul teatrului. Un teatru care nu se confruntă cu aceste chestiuni, cu reprezentarea invizibilului scenei – iată marea problemă a teatrului. Pornind de aici, antropologia m-a îndreptat într-o direcție foarte interesantă și mi-a servit mult la abordarea acestei teme.

A.D.: *Nu vi se pare că teatrul de astăzi e mai opac la problema invizibilului și mai atașat de cotidian, politic, social?*

M.B.: E un domeniu pe care l-am cercetat mai puțin... Nu cunosc toată dramaturgia contemporană, dar ce m-a frapat atunci când am început să studiez, la începutul anilor '80, tema spectrului în teatru, era faptul că în multe texte recente, în operele lui Bernard-Marie Koltès sau Philippe Miniana, există această problematică a fantomei, a întoarcerii morților, a invizibilului care revine în vizibilul cotidianului. Ea este foarte puternică în dramaturgiile moderne. E adevărat că aș fi putut continua cercetarea mea... Jean-Pierre Thibaudat, care e conferențiar și s-a interesat mult de dramaturgie, se gândea la multe piese contemporane atunci când analiza raporturile dintre materialitatea statuilor și un invizibil care s-ar putea concretiza prin intermediul ei.

A.D.: *Se poate vorbi despre cicluri, perioade în care teatrul se interesează mai mult de cotidian și politic, perioade în care revine la surse, când are nevoie de confruntarea cu un* dincolo?

M.B.: Cu un *dincolo* de realitatea cotidiană, în sensul lui Kantor. Într-o epocă există, probabil, dominante. Teatrul nu este angajat, în ansamblul său, într-o singură direcție. În toate genurile de care m-am interesat sunt artiști care au o concepție foarte puternică, estetici și chiar ideologii complet diferite, care pun în discuție o căutare estetică, o anumită idee a lucrului, a elaborării teatrale, a concepției despre jocul actorilor, dar la toți cred că există această idee că teatrul nu vorbește doar despre real, despre sensul realității cotidiene, sociale etc. Există o anumită concepție comună a statutului realității teatrale ca trebuind să deschidă asupra a ceva care depășește dimensiunea, evocarea cotidianului.

A.D.: *Mi-a plăcut mult o frază din cartea despre Artaud: „antropologia face procesul prezentului". În fond, exact asta ar trebui să facă mereu teatrul...*

M.B.: Claude Lévy-Strauss este cel care, în *Tristes tropiques,* a încercat să reflecteze pe marginea modului în care cineva devine... antropolog. El spunea că antropolog ești în măsura în care îți consacri viața unor culturi complet diferite de a ta, aparținând unui *altundeva* (*ailleurs*) cultural, adică în măsura în care dai dovadă de o anumită distanță și chiar insatisfacție în raport cu propria ta cultură. De fapt, se poate spune că teatrul nu este destinat să reflecte prezentul, ci să-l pună la îndoială, să-l chestioneze. Din acest punct de vedere, pentru a te deschide spre altceva, e vital să ai îndoieli în legătură cu starea teatrului și e vital să pui la îndoială evidențele prezentului.

Andreea DUMITRU

Dodin la aplauze

Lev DODIN:

„Arta e un început de disidență"

După unsprezece ani, ceva mai încărunțit, dar și cu un entuziasm mai temperat (în gesturi, cel puțin), **Lev Dodin** ne-a făcut să simțim din nou cât de mult ne-au lipsit, în acest deceniu tern și prăfos, spectacolele sale de profunzime, de performanță, arta submersibilului de mare precizie numit Malîi Teatr. Nu a fost întâmplător nici faptul că dintre toate producțiile lui de cursă lungă a fost invitat în Secțiunea participărilor internaționale la FNT tocmai acest *Cevengur*, realizat în 1999 după romanul lui Andrei Platonov, așadar, redescoperit în postcomunism și totuși dureros de familiar. Festivalul, deschis cu *Marele Inchizitor* dostoievskian, în lectura rece-expozitivă a lui Chéreau, s-a încheiat incendiar, cu un text ieșit parcă din mantaua *Legendei* din *Frații Karamazov*, din moment ce reia, pentru o lume atee, aceeași dezbatere despre „fericirea omenirii" și despre străvechea ei dorință de a se organiza „într-o asociație unitară". Iluzie imposibilă, eșuată, din nou, după o precară, temporară concretizare, sub ceea ce Dostoievski ar fi numit „înfricoșatul duh al morții și al destrămării". Stranie, neliniștitoare, semnificativă complementaritate! Opera lui Platonov, marele scriitor rus cu glorie târzie ne-a aruncat, totodată, pe marginea unei teribile interogații. Dacă bătrânul cinic din *Frații Karamazov* îl recunoaște pe Mântuitor și totuși nu se ezită să îl trimită din nou

la moarte, noi, cei de azi, puși în situația de a contempla în toată oroarea lor consecințele unei Idei, am fi în stare să o recunoaștem la timp și să o ucidem în față, a doua oară?

Lev Dodin, regizorul care, după cum declara el însuși la conferința de presă, nu se oprește asupra unui text (întotdeauna major, important) decât urmându-și propria intuiție – niciodată „conjunctural" –, întâlnește, iată, în ***Cevengur*** (roman scris la începutul anilor '30, publicat în Rusia abia spre anii '80) o scriitură și o temă „actuală, contemporană", dar „foarte greu de tradus, originală, dificilă". Împreună cu Oleg Senatov, el izbutește aproape-imposibilul: dramatizarea stufosului roman, în fond, o „interpretare concentrată" a acestuia, la care a lucrat timp de trei ani. Spectacolul este, într-adevăr, neobișnuit de scurt pentru Malîi Teatr și, potrivit creatorului său, deși a fost reprezentat în numeroase locuri din lume, continuă să evolueze. Nu mulți regizori ar putea spune, asemenea lui Lev Dodin: „îmi iubesc mai mult spectacolele mai vechi", care „absorb aerul timpului și experiența artiștilor". Ele devin „mai profunde, mai încărcate dramatic, pentru că și timpurile sunt dramatice". Asemenea cărților bune, ele pot fi redescoperite la nesfârșit. Să fi redescoperit și Lev Dodin al său *Cevengur*, pe scena Teatrului Național din București, de vreme ce, la finalul celor două reprezentații, sub torentul aplauzelor, și-a felicitat el însuși actorii? Ori, pur și simplu, gestul regizorului era semnul unei generozități destul de puțin obișnuite?

Deși nu e un mare iubitor de „teatru politic", Dodin a fost atras de opera lui Platonov nu doar datorită calităților ei artistice ieșite din comun, ci mai ales pentru că e scrisă de pe poziția unui om aflat în interiorul sistemului. Spre deosebire de *1984*, distopia lui Orwell, *Cevengur* e născut din experiența unui fost comunist înfocat, care „parcurge drumul de la o afirmare totală la dezvăluirea catastrofei". În aceste condiții, „istoria prezentată încetează să mai fie tragedie pur politică, ea e o tragedie a existenței, a oricărei greșeli omenești, dar mai ales a greșelii esențiale a omului: credința că raiul poate fi pe pământ". Dodin e convins că atunci când dorința de perfecțiune și de dreptate absolută sunt creditate mai presus de oricare alte rațiuni omenești, „victimele își pierd importanța". Or, asemenea teorii periculoase continuă, după cum observă regizorul, să prolifereze și în societatea contemporană. La fel de nocivă i se pare, însă, amnezia celor care fac artă astăzi, mușcând exclusiv din suprafața prezentului. La Malîi Teatr, regizorul-pedagog preferă abordarea documentară, descinderea pe teren atunci când „atacă" un text nou. Pentru *Viață și destin* de Vasili Grosman, spectacol ce va avea premiera în ianuarie la Sankt-Petersburg și în februarie, la Paris, maestrul și discipolii studiază nu doar relațiile dintre personaje, ci și în arhive, muzee, întreprind călătorii în fostul Gulag, pentru că, susține Dodin, oricare ar fi rezultatul, înveți, în primul rând, din „procesul creației". Poate părea rupt de realitate – după cum și ideea „apusului" *teatrului de artă* e tot mai des vehiculată –, dar Dodin e un creator care știe că actual nu e decât cel care înaintează contra curentului. Convingerile sale sunt tăioase, neclintite, inconfortabile: „pe piața artei, oferta creează cererea și nu invers". Pentru el, nu există decât o regulă: „să faci sincer doar ceea ce te interesează pe tine însuți, rămânându-ți fidel ție însuți".

Pare ciudat că un om atât de stenic aduce rar în discuție cuvântul „comedie". Dodin vorbește, mai mult, despre un „paradox tragic al profesiei de actor": „cu cât actorul are mai multă experiență în meserie, cu atât e mai diminuat ca substanță". De aceea, „noile experiențe artistice au nevoie de noi experiențe umane, de

Foto: Maria Ştefănescu

substanță", iar lucrul la fiecare spectacol vizează, mai presus de toate, „cunoașterea datelor existenței". De altfel, întreaga trupă de actori din jurul lui Dodin funcționează după acest principiu profund stanislavskian (în cel mai nobil sens), principiul teatrului-școală: „în fiecare zi, totul de la capăt, totul de la început". Cei care au văzut în '95, la București, *Gaudeamus* după Serghei Kaledin și *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, vor recunoaște în *Cevengur* intactă această exigență.

Andreea Dumitru: *„Timpul este luxul lui", s-a spus despre Brook. Dar puțini oameni de teatru se mai bucură astăzi de acest lux. Pe timpul comunismului, regizorii români, de pildă, puteau să facă spectacole de foarte bună calitate, lucrând cu nucleele lor de actori, în provincie, ca în mici oaze de libertate. Cercetarea și experimentul au nevoie de timp. Or, astăzi, regizorii sunt nevoiți să se preocupe exclusiv de propria lor reputație, angajați fiind mai mult în proiecte conjuncturale. De aici, poate, s-a născut și senzația dumneavoastră că ceea ce-i lipsește acum teatrului nu e independența – de bine, de rău cucerită –, ci „sentimentul independenței" pe care, ca artist, îl poți avea doar atunci când lucrezi în ritmul și condițiile tale. Este timpul un lux și pentru Lev Dodin?*

Lev Dodin: Mi-e foarte greu să înțeleg ce-a vrut să spună Brook. Cred că e o traducere inexactă...

A.D.: *Cum faceți față presiunii timpului, în teatru?*

L.D.: Cred că e singura posibilitate: să te faci că nu există. Să alergi după el, să fugi după el este imposibil. Nu-l poți minți. Înseamnă că trebuie să i te

supui și să-ți pierzi voința de autoconducere. Deși, într-adevăr, sună puțin comic: pur și simplu să te faci că nu există! Și cum zicea Bulgakov: paradoxal, nu suntem doar muritori de rând, ci nici nu se știe când și cum vom muri. Înseamnă că nu putem ghici nimic. Pe de o parte, trebuie să ții minte că ești muritor, dar pe de altă parte, trebuie să te faci că o să trăiești veșnic. Deși noi știm foarte bine cu ce se vor sfârși toate astea. Pare comic, dar chiar așa este. Ce înseamnă să nu te supui timpului? Eu cred că trebuie să fac asta, eu fac asta – chiar dacă n-o să-mi iasă azi, o să-mi iasă mâine, poimâine. A fost un scriitor remarcabil, pe nume Isaak Babel. El publica foarte rar și întotdeauna povestiri foarte scurte. Paustovski a văzut pe biroul lui o mapă cu un manuscris foarte mare. „În sfârșit, a scris un roman, e extraordinar!" Dar Babel a dat neîncrezător din mână. De fapt, s-au dovedit a fi 30–40 de variante la povestirea *Lupka cazacul*. Și întotdeauna, toți îi ziceau: „Tu nu muncești pentru socialism așa cum trebuie". Dar el își făcea capodoperele, așa cum credea el. Cărămizile-cărți care au fost scrise în timpul acela au trecut, dar povestirile sale au rămas și poți să le recitești. Lumea le citește. Părea că-și irosea timpul în zadar, dar, de fapt, el a mințit, a păcălit timpul... Astăzi, toți știm că timpul trece repede și trebuie să reușim să fugim după el, să reușim să le facem pe toate. Așa cum a scris cândva Esenin: „Ridică nădragii sus și fugi după Comsomol". Și toți fug după Comsomol, după internet, după capitalism, după economie de piață, totul se șterge, se șterge... Sigur că acest sistem, care acum e la mare preț în Europa, pătrunde deja în Rusia și România: șase săptămâni repetiție, cinci săptămâni spectacol și gata, a dispărut totul, nu mai e nimic. E producția unui tacâm de unică folosință și toți suntem de acord să ne servim de el. Cândva, în Uniunea Sovietică, a venit din Vest o mobilă nouă, ceva naiv, dar era un design special, frumos lustruită – toată din carton! Oamenii au înnebunit, iar în nebunia lor, aruncau mobila veche, stil, din lemn nobil. Tuturor li s-a părut că a venit timpul nou, lumea nouă, când, gata, nu mai trebuie să te folosești de mobila veche. Dar omul deștept, care a văzut la tomberon masa aceea veche, a dus-o acasă și acum o vinde cu 10 000 dolari! Lucrurile cu adevărat prețioase și importante, o dată aruncate, n-au cum să se întoarcă înapoi. Cu ele, dispare și sensul vieții. Societatea de consum incită omul: îți iei puțin, ai nevoie de hainele astea, îți trebuie accesoriul ăsta – dar eu habar n-aveam că-mi trebuie accesoriul ăla; te conving, îți iei acel accesoriu, îl arunci pe celălalt... Și teatrul începe să asculte aceste prostii, aceste tâmpenii, dar teatrul *nu* trebuie să devină o parte a societății de consum. Teatrul *nu e* o parte a consumului. E ceea ce *se opune* consumului. În anii socialismului, era greu, era periculos, câteodată chiar sângeros, dar ți-era foarte clar la ce anume trebuia să te opui. În general, era rușinos să te umilești și unii, într-adevăr, se umileau, erau de acord, dar chiar și lor le era puțin jenă de acest lucru. Astăzi, nu prea e clar cărui fapt i te opui. Și cel mai îngrozitor este că nu ți-e rușine să te umilești și să treci în tabăra cealaltă. Uite, ne-am luptat atâta timp ca să nu mai fie socialism, acum e capitalism – păi, acum trebuie să fii de acord! Ceva mai bun omenirea n-a inventat, așa că nu avem unde să mergem mai departe. Dar, de fapt, *arta e un început de disidență*... Teatrul e întotdeauna disident, pentru că el apără omul, dar omului întotdeauna îi este greu. În societatea de consum, îi este chiar mai greu decât în socialism. Dar în alt fel. Înseamnă că teatrul trebuie să apere omul și că este jenant să se umilească. E rușinos să devii o parte și un segment al economiei de piață. Dar noi suntem de acord cu aceste reguli ale jocului. Și atunci apare pericolul acestui „nou

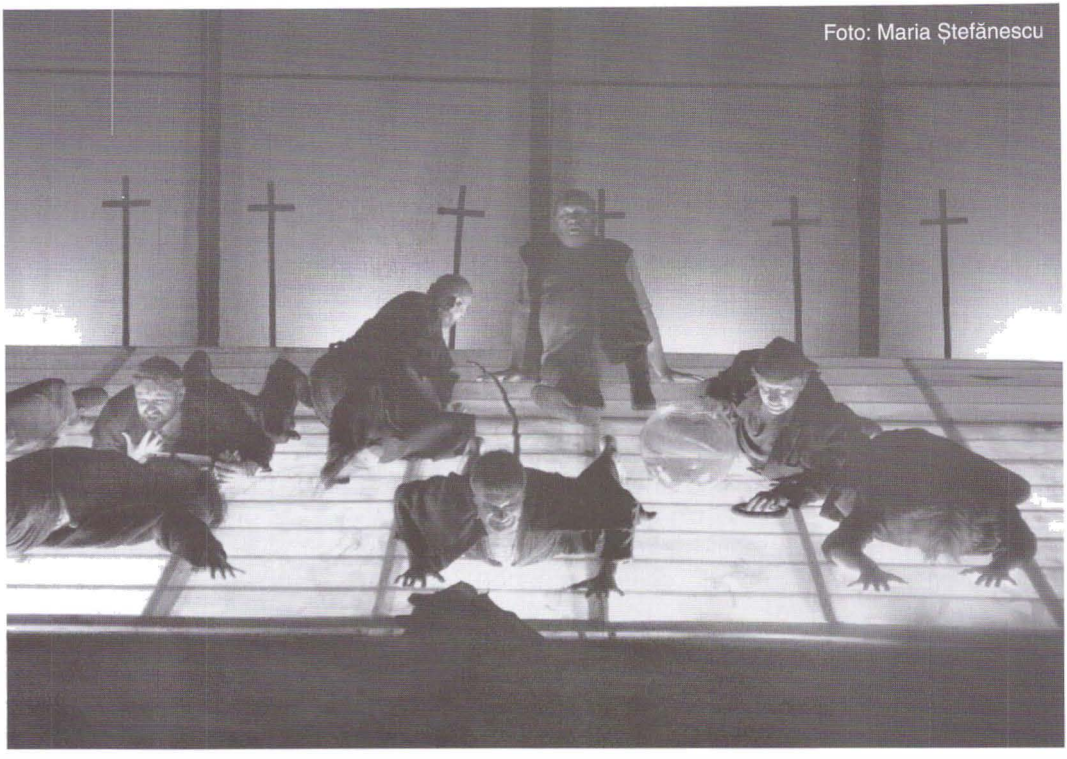


Foto: Maria Ştefănescu

socialism": ne dictează ce să facem, cum să facem şi ce nu trebuie să facem. Televiziunea le dictează pe ale ei, ştirile culturale pe ale lor. În Marea Britanie, e foarte uşor să primeşti bani pentru proiecte de spectacole acolo unde sunt implicaţi actori de diferite etnii sau, mai ales, pentru spectacole care vorbesc despre problemele minorităţilor sexuale. Şi nu are nici o importanţă dacă e vorba de un actor bun, dacă e o piesă bună despre minorităţi sexuale, important e că pune această problemă care e actuală... În schimb, pentru montarea *Regelui Lear* cu actori minunaţi, importanţi, este aproape imposibil să primeşti bani. Reiese că este acelaşi socialism ca atunci când ni se dicta: „Puneţi spectacole despre clasa muncitoare!" Şi mă uit la regizorii englezi şi văd că se supun, pentru că aşa trebuie, iar asta este îngrozitor.

A.D.: *Se poate spune că teatrul, aşa cum îl înţelegeţi dumneavoastră, seamănă cu o insulă pe care se mai rezistă încă împotriva „actualităţii"? De fapt, care ar fi imaginea cea mai potrivită pentru acest teatru?*

L.D.: ...reciful de corali. Ştiţi, punctul acela care iese la suprafaţă din oceanul imens, vârful „muntelui" de corali. Dacă se întâmplă să te loveşti de el, înapoi nu mai ai cum să ajungi...

A.D.: *E interesant că, asemenea lui Peter Brook, şi dumneavoastră vă întoarceţi, făcând spectacole-fluviu, la marile romane, la epic. Nu e aceasta tot un fel de frână pusă timpului?*

L.D.: Forma epică îţi dă posibilitatea să analizezi, să observi şi să studiezi toată această latură a istoriei, a vieţii – ceea ce şi oamenii, şi teatrul trebuie să facem din când în când. Astăzi, unul dintre pericolele conştiinţei, şi nu neapărat teatrale, ci universal-umane, este că oamenilor li se pare că totul a început de

la ei, astăzi, acum. Dar, de fapt, se uită că omul este o parte a Istoriei, că toți ne avem rădăcinile *acolo*. Și în fiecare etapă nouă, ca să înțelegi ceva astăzi, trebuie să faci legătura cu ceea ce a fost ieri. Altfel, n-ai să înțelegi nimic. De aceea și apare forma epică, apare romanul, care ne analizează pe noi în procesul dezvoltării. Dacă teatrul se retrage puțin, astăzi, din calea formei epice, este semn că nu vrea să fie responsabil. În cel mai bun caz, în lucrările serioase, totul se reduce la „eu însumi". Dar nu e așa. În mine există foarte multe, dar în legătură cu ceea ce mă înconjoară pe mine, cu ceea ce mă precedă în timp. Nu în zadar spectacolele de astăzi se aseamănă unul cu altul. Eu vizionez rar spectacole, dar când le văd, mă uimește că sunt la fel. Uniformitatea lor. Știți cum e vorba aia? Astăzi se poartă pantaloni așa. Astăzi se poartă spectacole așa. Dar totuși, pantalonii și spectacolele sunt lucruri diferite și fiecare folosește la altceva.

A.D.: *Prin urmare, teatrul reface verigi, acesta ar fi rolul lui?*

L.D.: Da, miturile dezvoltării, un mit al sensului și, din nou, din nou ne întoarcem la Rusia anilor '20 ai secolului trecut. Sunt convins că mersul istoriei în secolul XXI este legat de trecut și că, deocamdată, noi nu am tras concluziile necesare. Aproape deloc. Rusia, cred, în mare parte, aproape deloc, dar, la fel, nici Europa. E vizibil că din nou și din nou călcăm pe aceeași greblă și... *(se pocnește peste frunte)*

A.D.: *De ce nu montați Bulgakov sau Gogol?*

L.D.: Sunt scriitori extraordinari. Dar sunt foarte mulți scriitori extraordinari și n-ai cum să ajungi până la toți. Poate părea ciudat, dar eu nu montez foarte mult, pentru că fiecare autor nou e o lume aparte, în care trebuie să ai curajul să intri, să te cufunzi, să ai știința să te cufunzi. Pot să zic că nu-mi ajunge timpul, da, am atâtea idei și pot să zic că nu-mi ajunge timpul. Sigur, am dorința și cred că ar fi un timp extraordinar pentru a pune în scenă *Revizorul*, un timp extraordinar pentru *Nasul*. Trebuia să pun o operă, dar s-a renunțat. Am început să lucrăm la *Maestrul și Margareta* și m-am retras, mi s-a părut foarte periculos...

A.D.: *A apărut de curând în românește autobiografia Ninei Berberova. Și de acolo lipsesc, de pildă, două nume care acum se regăsesc pe scenele noastre: Bulgakov și Daniil Harms.*

L.D.: Cred că pentru ea erau niște nume îndepărtate. Mai ales Harms.

A.D.: *Care ar fi verbul pe care îl preferați în teatru, la care apelați cel mai des?*

L.D.: Un singur verb? Nu știu.

A.D.: *În cartea dumneavoastră,* „Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii"*, publicată în Anglia, la Tantalus Books, am întâlnit foarte des verbul „a simți"*.

L.D.: *A simți*. A simți. *A pipăi*... Golding, *Împăratul muștelor*. Îți imaginezi viața pe o insulă nelocuită. Când eram ocupat cu montarea aceasta, ne-am hotărât să plecăm undeva pe mare, într-un loc cald. Era încă puterea sovietică și în Africa nu puteai să pleci atunci, așa că am plecat la Marea Caspică, unde am locuit foarte interesant. Ne-am făcut un steag și pantaloni scurți, rupți, pe care am cusut: „*A s-i-m-ț-i*". Și poate, încă: „*A căuta*". Și nu e un verb rău. De fapt, e *a găsi*, dar nu reușești. Nu reușești...

Interviu realizat de *Andreea DUMITRU*

Traducere de *Taisia Orjehovschi*, revăzută de *Viorica-Rozalia Matei*

Foto: Maria Ştefănescu

Andreea DUMITRU

CEVENGUR
şi submersibilul Dodin

Citite ca o cronică, rândurile de mai jos ar părea anacronice. Producţia lui Malîi Teatr circulă prin lume încă de acum şapte ani, se pare, cu acelaşi succes şi cu o prospeţime nediminuată. Mult mai interesantă ar fi, poate, parcurgerea acestui text ca simple reflecţii stârnite de prezenţa spectacolului în programul „extins" al Festivalului Naţional de Teatru – opţiune, cred, perfect legitimă şi adecvată de vreme ce se adresa unui public pregătit, prin propria-i experienţă de viaţă, avertizat, prin lecturi şi numeroasele explorări de dată recentă ale temei, aşadar, aprioric interesat să consume lecţia comunismului într-un ambalaj artistic „garantat 100%".

O lume scufundată?

La conferinţa de presă care a precedat cele două reprezentaţii cu *Cevengur*, Lev Dodin mărturisea că ideea dramatizării romanului lui Andrei Platonov i-a fost inspirată de o călătorie în oraşul sicilian Gibellina, distrus de cutremur în 1968, şi de vastul memorial din ciment alb turnat pe ruinele lui. Nu cu mult timp după premieră, în 1999, *Cevengur*, spectacol care vorbeşte, la rândul său, despre dispariţia

unei comunități, a putut fi reprezentat chiar la Gibellina, sub razele lunii, cu decorul montat într-o imensă groapă. Metafora scufundării (în operă, văzută ca lume) a revenit, de mai multe ori, în discursul regizorului rus. Ea trădează, astfel, nu doar încrederea creatorului în opțiunile sale (texte mari, inepuizabile, ramificate), ci și o pasiune devoratoare pentru lecțiile trecutului, pentru epavele rămase pe fundul mării, cu tot cu secretele lor. Dodin este un explorator bine antrenat, instrumentele sale de reperaj și de recuperare par infailibile, ceea ce îi îngăduie să se aventureze la adâncimi periculoase și să se pună în situații aparent insolvabile. Cei care cunoșteau deja romanul lui Andrei Platonov, apărut și la noi (Editura Cartea Românească, 1990), au apreciat tocmai precizia, concentrarea, abilitatea dramatizării semnate de regizor împreună cu Oleg Senatov. Ceilalți au găsit perfect inteligibil acest „scenariu", cu totul viabil în urma transplantului de măduvă scenică. Deși, repet, tema utopiei imaginate în anii '30, redescoperită și catalogată drept capodoperă cincizeci de ani mai târziu, ar fi putut transforma spectacolul în cronica aridă a unui deces anunțat. *Epava* comunismului îl fascinează, însă, pe Dodin, nu dintr-o perspectivă strict istorică, limitativă și relativistă, ci din convingerea că eroarea ideologică ascunde, de fapt, o tragedie existențială: credința oamenilor că raiul poate fi pe pământ, că fericirea și dreptatea absolute sunt realizabile printr-un simplu efort de organizare socială și de *resetare* mentală.

Că praful și pulberea s-au ales de toate aceste iluzii îndelung propovăduite ne-o dovedește cu asupră de măsură, fără urmă de nostalgie, dar cu ironie, umor și o infinită empatie umană, spectacolul lui Malîi Teatr. Dodin concepe ultimele imagini ale acestuia ca pe un adevărat monument al deșertăciunii omenești. După ce toate personajele (aproape anonime ori, dimpotrivă, hâtru-arhetipale: „Dumnezeu", „Feodor Mihailovici Dostoievski", „Fiul pescarului") s-au cufundat, cu bolovanul atârnând de gât, în apa murdară a noului Vavilon, platoul nesigur al „insulei" Cevengur se înalță din nou ca un zid, scuturându-se – preț de secunde ce par nesfârșite – de pământul și zdrențele care acoperiseră bietele trupuri hrănite doar cu promisiunile unei lumi mai bune. Ar putea părea un coșmar lipsit de consecințe dacă, după toate acestea, chipurile spectrale ale celor care au mers după soare nu s-ar ivi din nou, de astă dată sub orizontul scenei. Dodin știe prea bine: fantoma comunismului rătăcește încă prin lume, or, spectrele, ca și manuscrisele, ca însăși această utopie, nu pier niciodată.

Discipolii întunericului

Și „luntrea" aceasta înaintează o vreme, amăgindu-i pe nebunii idealiști, dar smulgându-ne nouă, scepticii martori ai unui experiment arhicunoscut, un zâmbet de neîncredere în colțul gurii. Curând, se va dovedi a fi chiar luntrea lui Caron, înțepenită pe fundul unui ocean. De jur-împrejur, „groapa" Cevengur e străjuită de un șir de lopeți cu cozi în formă de cruce. Deși premonitorie, imaginea nu are nimic sumbru. Comunismul se construiește, e drept, mai mult din vorbe, pe scenă replicile se leagă într-un breviar de sentințe și maxime, încercări de a defini esența unei noțiuni fără corp, unei promisiuni ce se destramă în chiar clipa apropierii de ea. Suntem martori la construcția unui mormânt. Dar ceea ce nu au prevăzut însă vajnicii săi salahori, executând totul după „șablon", e vulnerabilitatea acestei construcții, odată confruntată cu experiențele-limită ale oricărei existențe umane: boala, moartea, iubirea, trădarea. Comuniștii redevin oameni fragili și irațional atunci când descoperă că în Cevengur, morții refuză să-nvie și când un glonț ucide într-adevăr o femeie în carne și oase. Nu „icoana" Rosei

Luxemburg, nu amintirea Nastasiei Filipovna, nu pe Maria cea fără prihană. Aici e începutul sfârșitului, în destrămarea voinței de a trăi și de a termina o construcție, în reîntoarcerea la propriul trecut și la sine: „să fie nimicit totul, numai cadavrele să rămână întregi".

Comunismul, prova d'orchestra

În ultimul film al lui Fellini, *Prova d'orchestra*, ciocnirea dintre armonia absolută a muzicii lui Nino Rota și asprimea dictatorială a indicațiilor venite de la pupitru (dirijorul e interpretat, de altfel, de un actor german) e de natură să pună pe gânduri și chiar să dea naștere unor lecturi tendențioase. În *Cevengur*, Lev Dodin, care declara la conferința de presă că, în ultima vreme, muzica e din ce în ce mai puțin prezentă în spectacolele sale – până la dispariția totală (ceea ce prevalează atunci fiind „omul, substanța lui și vibrația nervilor lui"), în *Cevengur*, așadar, muzica sferelor însoțește obsesiv cacofonicul vis de fericire al comunismului. Arii familiare se aud, însă, în depărtare, distorsionate, bruiate, ca niște semnale dintr-o altă lume. Abia la final, când vocea dirijorului cere, ca o supremă ironie, să se facă auzit „clarinetul", înțelegem misterul acestui acompaniament bizar, „parazitar". Răsunând deasupra unei gropi comune, muzica subliniază cu atât mai dureros, discret și acut, prăpastia dintre Cevengur și restul lumii, pe care locuitorii săi visau s-o colonizeze. Ei s-au apropiat o clipă de noi, sălbăticiți ne-au privit drept în ochi, strigătul lor dezarticulat ne-a străpuns o clipă auzul...

Și totuși, e posibil ca totul să nu fi fost decât *una prova d'orchestra*?

Ceea ce frapează, în egală măsură, e tonalitatea acestui spectacol – o patimă stinsă, nerevanșardă și un umor „coroziv", fără de care, cel puțin nouă, celor care am văzut *Cevengur* într-o sală mai potrivită pentru *plenare*, această utopie care își conține sfârșitul ne-ar părea astăzi doar o farsă macabră, imposibil de rememorat.

Malîi Teatr din Sankt Petersburg (Rusia) – Cevengur **de Lev Dodin și Oleg Senatov, după romanul omonim al lui Andrei Platonov. Traducerea: Magdalena Boiangiu. Regia: Lev Dodin. Scenografia: Aleksei Porai-Koșița. Maestru de lumini: Oleg Kozlov. Cu: Olga Dazidenko, Serghei Behterev, Serghei Kurîșcev, Oleg Dmitriev, Nikolai Lavrov, Igor Cernevici, Aleksandr Zavialov, Arkadi Kovali, Igor Nikolaev, Leonid Dlimov, Serghei Kozîrev/ Serghei Vlasov, Vladimir Seleznev, Liudmila Motornaia ș.a. Datele reprezentațiilor: 14 și 15 noiembrie 2006.**

Ionuț SOCIU

Un Cehov fără samovar

Oricât de tare aș detesta cronicile de tip-referat care se deschid în mod didacticist cu o lungă și stufoasă disertație despre natura textului dramatic, despre fidelitatea montării în raport cu piesa, despre teme majore și laitmotive ș.a nu mă pot încumeta să scriu despre spectacolul ***Ivanov*** de la Teatrul „Katona József" din Budapesta fără să mă opresc nițeluș și asupra textului cehovian. Acesta este unul în dulcea tradiție a comediei clasice rusești pe care Cehov însuși intenționa s-o

demonteze. *Ivanov* e un capăt de drum în drmaturgia rusă. Un vodevil cu o schemă bine trasată şi cu personaje-tip. Până aici totul ar fi clar dacă Cehov nu ar fi complicat lucrurile prin intenţia de a-şi psihologiza caracterele. Pe Ivanov în mod special. Lungul monolog al lui Ivanov nu este altceva decât o explicitare a personajului. Ivanov este un Hamlet provincial şi anacronic.

Spectacolul lui Tamas Ascher se pliază perfect pe schema lui Cehov şi face textul necruţător de *inteligibil* (ah, nevoia asta de inteligibilitate!) în ciuda faptului că plasează acţiunea undeva prin anii '50, că le îmbracă pe cucoane în rochii strânse pe corp şi le pune sub cupola unor cocuri sacerdotale, că decorul nu înseamnă decât câteva scaune (atentie, nici un scaun nu seamănă cu celălat) că pereţii sunt scorojiţi şi spaţiul (excelent luminat, poate doar în *Noul locatar* al lui Tompa Gábor am mai văzut o lumină atât de compactă, plină şi rece în acelaşi timp) pare nefamiliar şi nelocuibil, că nu există nici un samovar (se poate aşa ceva?!) şi nici pufăituri de locomotivă şi nici alte *patternuri* cehoviene şi, totuşi, nimic nu pare ieşit din matcă, spectacolul îi cucereşte şi pe amatorii de samovare cât şi pe fanii lui David Mamet. Ivanov stă mai mult de 10 minute aproape gol în scenă, fumează şi vorbeşte singur şi nimeni din public nu e jignit. *Erezia* lui T. Ascher aşterne un văl uşor de mătase peste pudibonderia noastră resentimentară. Între timp, la câteva sute de metri mai încolo, pe scena Templului Naţional de Teatru se încearcă purificarea violentă a publicului. *Ereticul* A. Şerban nu trece chiar neobservat.

Spectacolul se joacă în limba maghiară şi asta ar putea descuraja pe cei comozi şi pe ultranaţionalişti. M-am şi plictisit de eterna discuţie sterilă despre imposibilitatea comunicării translingvistice în teatru, despre limba noastră ca o comoară şi alte *bla bla*-uri de genul ăsta. Asta e pentru cei care merg la teatru *să audă*, nu *să vadă*.

Ţin cu tot înadinsul să fiu pedant pentru a-l cita pe Ernst Junger care, la rându-i, îl citează pe Hoffmann tocmai într-o asemenea problemă: *poate exista un înţeles mai înalt al limbii atunci când ridicându-se deasupra propriei sale semnificaţii, cuvântul devine purtător de afecte*. Junger spune că acesta ar fi chiar *sensul mai adânc al cuvintelor*. Cred atât de mult în această afirmaţie, încât o văd chiar ca pe singura legitimare a prezenţei cuvântului în scenă. Cine a văzut *Ivanov* a simţit acest lucru pe pielea lui. Pentru că există în acest spectacol două etaje de semnificaţie. Primul e cel despre care vorbeam la început şi unde textul ţine loc de suport şi se cere exploatat în sine. Spectacolul nu este însă o traducere scenică a unui text aşa cum ar vrea unii specialişti să creadă, căci principiul lui de construcţie este unul al *supraetajării* şi *fracţionării*. Fac uz de limbajul criticii literare formaliste, pentru că nu cred că se poate discuta despre teatru în afara formei, în afara concretului . N-am făcut decât să traduc în termeni un pic mai savantlâci ceea ce Tamas Ascher spune într-un interviu vorbind despre teatru: *textul nu este decât* raw material (carne vie, despuiată, neprelucrată) *pentru regizor, iar datoria lui e ca, împreună cu actorii şi folosind din plin improvizaţia, să-l reinventeze, să-i ofere noi date, noi posibilităţi.*.

Acest al doilea etaj interesează mai mult, căci aici se vede atât de bine plăcerea regizorului de a-şi împinge actorii spre improvizaţie, spre trasee alternative. Sunt atât de buni actorii din *Ivanov* şi sunt atât de multe scene memorabile, încât mi-e imposibil să le mai defrişez. Dar chiar se cer oare analizate astfel de momente?

Nu se osifică ele chiar în discursul criticului? Nu devin redundante? E ca şi cum ai încerca să povesteşti o petrecere, un vis sau să spui cuiva un banc pe care deja-l ştie.

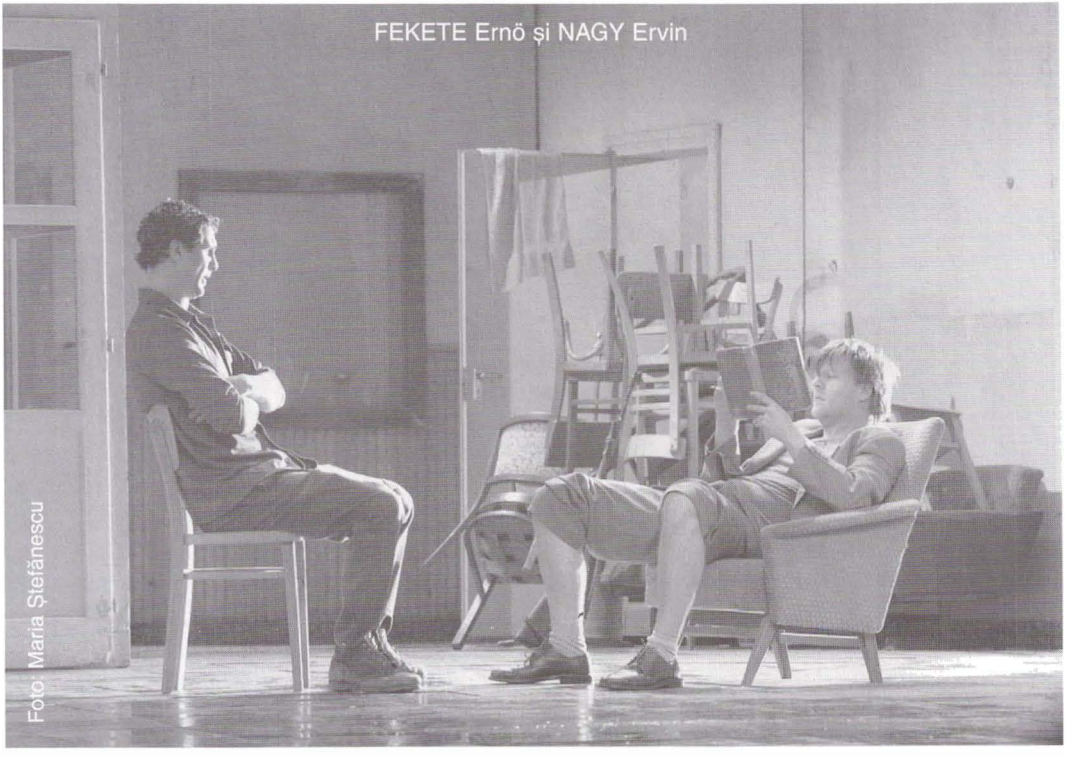
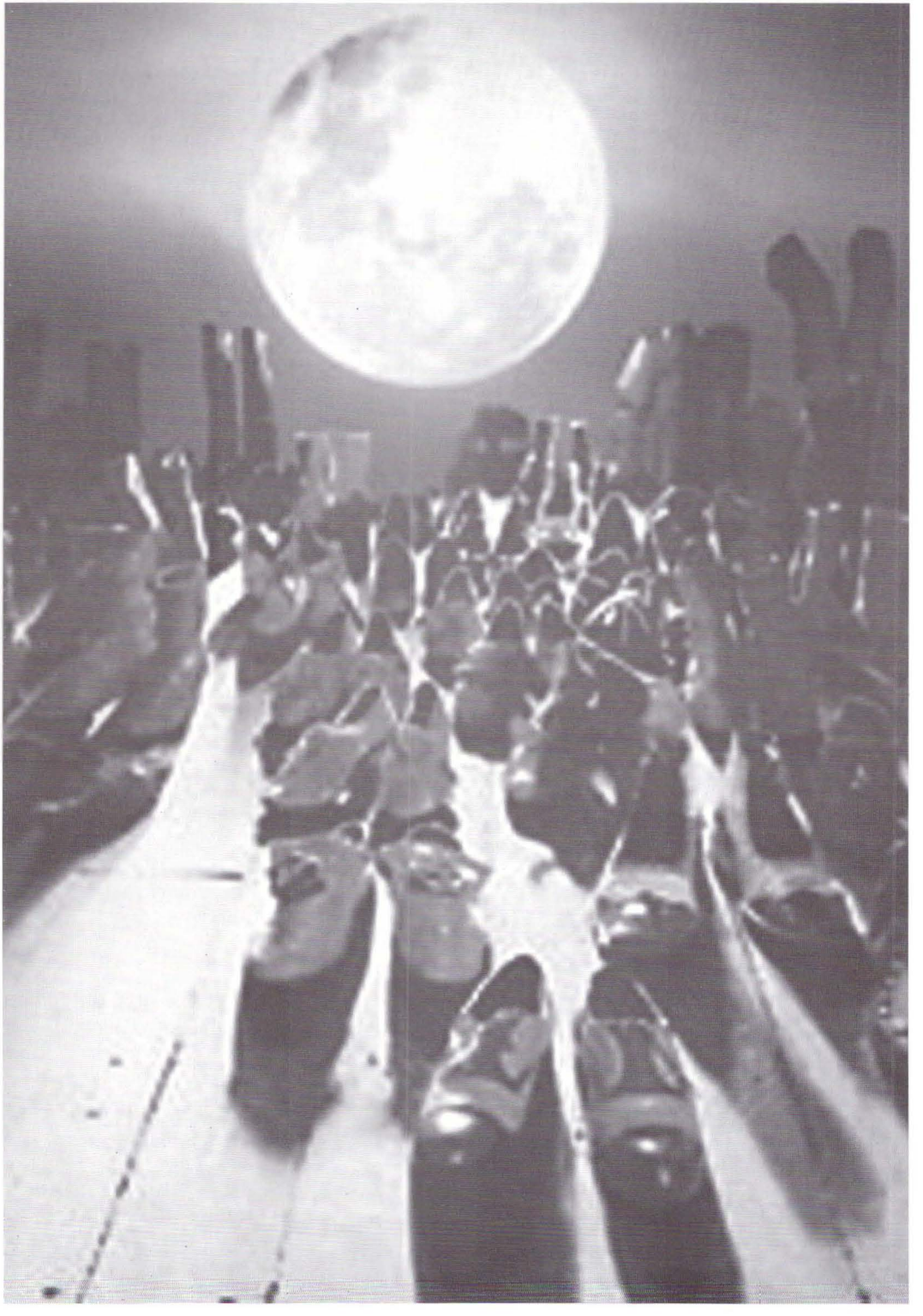

FEKETE Ernö și NAGY Ervin

Foto: Maria Ștefănescu

Inutil și lipsit de farmec. E greu să-l uiți pe *Ivanov* (Fekete Ernö), durduliu și mereu cu bretonul între ochi traversând scena cu capul în pământ, cu aerul lui hăituit de inadaptabil isteric și desuet, nu poți să nu rămâi perplex în fața unui actor ca Bezerédi Zoltan în rolul unui *Lebedev* fabulos, sau pe Nagy Ervin în *Borkin*, un rol extrem de delicat care solicită o energie fizică uriașă și un control desăvârșit pentru a evita stridențele și căderea în fantoșă. O adevărată bombă de energie și umor acest Nagy Ervin. Sunt prea mulți și prea buni acești *katonas,* iar intenția mea nu e închinarea unui panegiric teatrului budapestan. Recunoștința mea față de această trupă s-a manifestat în primul rând în acele 15 minute de aplauze de după spectacol, când am avut, după mult timp, senzația că nu mai aplaud mimetic și ipocrit ca la teatru, ci cu acea emoție mută a celui care primește un dar de preț.

Ivanov este un spectacol mare, pentru că te învață în primul rând să *vezi* lucrurile în scenă și nu să le *revezi.* Orizontul tău de așteptare e astfel anulat și totul ți se oferă nou, proaspăt și în deplina lor umanitate. *Ivanov* e o lume închisă ermetic și luminată de neoane nesigure, populată de caricaturi grotești și tandre care țin morțiș să-și bea ceaiul împreună, deși ar prefera să-l bea singuri între patru pereți, privindu-și tavanul și cochetând în intimitate cu tristețea.

Teatrul „Katona József" din Budapesta (Ungaria) – Ivanov **de A.P. Cehov. Regia: Tamás Ascher. Decorul: Zsolt Khell. Costumele: Györgyi Szakács. Lumini: Tamás Bányai. Cu: Ernö Fekete, Ildiko Tóth, Erika Molnár, Zoltán Bezerédi, Adél Jordán, Gábor Máté, Zoltán Rajkai, Ági Szirtes, Ervin Nagy, János Bán, Éva Olsavszky, Vilmos Kun, Vilmos Vajdai, Imre Morvay, Klára Czakó, Béla Mészáros. Datele reprezentațiilor: 8 și 9 noiembrie 2006.**



FESTIVALURI, COLOCVII

Galați

Elisabeta POP

Comedii vesele și triste

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați, prin conducerea sa (Vlad Vasiliu „director general manager; Gabriel Constantinescu: director artistic; Mona Sandu: secretar literar și, nu în ultimul rând, criticul de teatru Natalia Stancu, directorul acestul Festival și unicul selecționer), a organizat, la fel ca de obicei, impecabil, **A XVIII-a ediție a Festivalului Național de Comedie, 16–25 octombrie a.c.**

Din păcate, cei prezenți în seara deschiderii au aflat din chiar cuvântul directoarei că, în absența fondurilor promise inițial, s-a renunțat la câteva spectacole remarcabile, unele din Ardeal și Banat, deci presupunând cheltuieli mari, prin deplasarea unor trupe numeroase.

Juriul (actorii Dorel Vișan și Florina Cercel, regizorul Mircea Cornișteanu, criticul Elisabeta Pop și directorul de teatru de la Avignon, Dominique Fataciolli) s-a aflat, așadar, în fața unei ediții mijlocii ca valoare artistică.

Afișul anunța totuși autori importanți, atât clasici (Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni) cât și contemporani (Dario Fo, Matei Vișniec, Katalin Thuroczy, Carol Frechette, și chiar un debutant care anunță un dramaturg de viitor, Mihai Ignat.

N-au lipsit nici adaptările după comedii de succes, cum ar fi cea cu *Scandal la operă,* după Ken Ludwig, semnată de regizorul spectacolului de la Teatrul Nottara, Petre Bokor, apoi *musicalul Cele două orfeline* după celebrii D'Ennery și Cormon, semnat de Eugen Mirea și H. Mălineanu, și *Peștitoarele* de Ion Sapdaru – și el regizorul spectacolului – după *Hanuma* de Avxentie Zagarelli.

E drept că și la clasici s-a „umblat" masiv, spectacolul *Volpone* al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț a fost și el tot o versiune semnată de regizoarea Louise Dănceanu după Ben Jonson,iar ceea ce au prezentat, de pildă, actorii trupei franceze Los Figaros nu a fost chiar punct cu punct comedia lui Shakespeare, *Imblânzirea scorpiei*, ci o variantă veselă, ce-i drept și dinamică, emanând voie bună și bucurie artistică . Am apreciat, totuși, contribuția creatoare a talentatului actor Alexis Michalik, în același timp semnatarul traducerii, a adaptării și regiei spectacolului. Spectacol în care o trupă bine antrenată fizic, ai cărei actori sunt, fără să pară ostentativi, totali: ei cântă și dansează cu dezinvoltură juvenilă,. joacă cu imensă bucurie... Am remarcat-o, totuși, pe lângă talentatul Michalik, pe tânăra Leilani Lemnet, o Biancă cu un glas frumos, cultivat și perfect timbrat, concurând-o serios pe interpreta Katarinei, dinamică dar mai puțin convingătoare.

Și dacă am început cu...francezii, cărora juriul le-a acordat o Diplomă specială a Teatrului „Fani Tardini", voi continua cu *musicalul* tinerilor proaspăt „unși" actori de la Studioul Casandra. Spectacolul *Cele două orfeline* a

fost, desigur, cum şade bine unei trupe tinere în anul de graţie 2006, o parodie simpatică, interpretată cu o mare poftă de joc, un spectacol plin de vioiciune, mustind de ironie tandră, o variantă modernă a melodramaticei poveşti a celor două orfeline. George Ivaşcu, profesorul care i-a condus, a avut, se vede, înţelepciunea să-i lase pe „copii“ să se joace şi ei au făcut-o cu plăcere, ceea ce le-a atras simpatia totală a publicului care le-a dat Premiul său. De altfel s-au făcut remarcaţi fără nici o greutate şi Maria Gârbovan, Irina Sârbu, Alexandru Unguru, Mihaela Şerban…

Voi continua să trec în revistă spectacolele ca să zic aşa vesele, fiindcă trebuie să recunosc, ediţia din acest an a adus la rampă – poate nu întâmplător – comedia gravă, marcată de tristeţe, de cinism uneori, de gravitate alteori…cum vom vedea mai încolo.

Peţitoarele, spectacolul semnat de Ion Sapdaru la Teatrul Naţional „V. Alecsandri“ din Iaşi a fost de o veselie debordantă, tonul dându-l peţitoarea Gasparina, un fel de regizor secund al spectacolului, interpreta Anne-Marie Chertic necruţându-se nici o secundă în a dirija, ca să zic aşa, acţiunea. Într-un decor pictat, uşor vetust (dar şi …uşor de deplasat, deci funcţional pentru un teatru care, aud, intrând în reparaţii generale va fi nevoit să joace exclusiv în deplasare), o trupă evident profesionistă (să-i amintim fie şi numai pe Emil Coşeru,Tatiana Ionesi, Teodor Corban, Puşa Darie, Silvia Popa) a jucat o comedie ce sintetiza, în fond, o tramă clasică, dar povestea propriu-zisă nici nu interesa, publicul apreciind jocul viu al interpreţilor buclucaşelor personaje.

Spectacolul Teatrului-gazdă *Mincinosul* a purtat şi el semnătura regizorului Ion Sapdaru. Am reţinut preocuparea sa de a găsi textele potrivite trupei cu care lucrează, străduania de a pune în valoare talentele teatrului respectiv –, atâtea câte sunt –, lucrul atent şi minuţios cu actorii. Încercarea lui de a actualiza celebra comedie nu a reuşit pe deplin (amestecul de costume, cu prezenţa chiar a unor căciuli ruseşti, pe mine nu m-a prea convins), unele personaje nefiind „acoperite“ interpretativ, altele fiind aproape abandonate, dar nu se poate să nu observi că a şi găsit unele rezolvări pline de haz – cum a fost aceea cu aşezarea rapidă în rând şi pe rând a personajelor comediei pe malul lagunei sau surprinzătoarea traversare cu gondola, în momentele-cheie, a unor personaje …

Nu se putea să nu remarci un soi de solidaritate a actorilor, o vizibilă colaborare şi susţinere reciprocă – ceea ce nu e puţin pentru breasla noastră. Şi chiar dacă unii dintre interpreţii sprinţarelor personaje au ieşit puţin în faţa altora, cum a fost cazul Oanei Preda Gheorghe *(Rosaura),* frumuşică şi vioaie, cu vagi trimiteri spre tipul de îndrăgostită excesiv de atentă la reacţiile partenerului, apoi Carmen Albu, o Colombină ultratemperamentoasă, minus unele ieşiri ce frizau din când în când vulgaritatea.

Cristian Gheorghe – un Lelio vioi şi vesel, o veselie bine controlată, dublată de un umor şmecheresc, pe alocuri (din altă piesă, poate...), a fost urmat pas cu pas de Liviu Petcu – un Brighella într-o bună formă fizică, anticipînd nu o dată gesturile repezite ale lui Lelio.

În fine, ne place, nu ne place, o mare parte dintre comediile invitate în Festival – şi chiar cele mai bune spectacole – au fost cele marcate de o anume tristeţe, melancolie sau cinism, comedii amare, conţinînd elemente groteşti sau din zona teatrului absurdului, ceea ce a contribuit substanţial la râsul cam strîmb sau combinat cu lacrima din colţul ochiului, ştearsă discret fiindcă, totuşi, nu-i aşa, ne aflam la un festival de comedie...Oricum, de la aceste spectacole se pleca, asta e

Scenă din spectacolul *Cele două orfeline*, după D'Ennery și Cormon.

sigur, cu nu puține întrebări, multe dintre ele grave, obsedante chiar, în legătură cu spaimele, fricile, neputințele, anxietățile, limitele noastre.

Așa au stat lucrurile cu ***Volpone*** de Ben Jonson de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în regia Louisei Dănceanu – care a semnat și versiunea scenică, adaptarea piesei. Dacă despre bani și despre comportarea celor însetați de bogății sau dornici să dobândească averi peste noapte – și – se poate, fără efort – e vorba în comedia lui Jonson, – vă dați seama că actualitatea era la ea acasă. Convingător, șarmant, cuplul *Volpone–Mosca*/Tudor Tăbăcaru–Victor Giurescu a fost secundat de o întreagă echipă bine strunită, al cărei joc unitar și umor firesc a făcut ca aplauzele să însoțească adesea replici și situații de un comic irezistibil.Unul din personajele cele mai originale ni s-a părut a fi Lady Politik, căruia actrița Adina Suciu i-a oferit un plus savoare și umor, adică talent personal.

Și ***Angajare de clovn*** de Matei Vișniec – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, în regia lui Radu Nichita – este, cum bine știm,tot o comedie, dar nu prea veselă. Conform binecunoscutei libertăți oferite de Matei Vișniec regizorilor, cărora le permite să schimbe ce vor, să renunțe la personaje,la replici, chiar la spiritul piesei, sau pot să scrie ei altă piesă, să modifice orice, oricum și oricît, în afară de titlu, Radu Nichita a adus numeroase schimbări, structurând textul pe ideile proprii, ba chiar întinerindu-i pe cei trei clovni decrepiți și împingând spre crimă egoismul tipic artiștilor pătimași în profesia lor. A avut noroc cu actori dăruiți care l-au ascultat și urmat cu credință – Marius Manole dovedind, pentru a nu știu câta oară că este și foarte talentat dar și devotat profesiei, el contopind dragostea clovnului pentru joc cu propria, enorma lui dragoste pentru actorie.

Energia lui extraordinară, forma fizică de invidiat, fac ca personajul său să devină cel mai important al spectacolului. Nu putem decât să aducem cuvinte măgulitoare de laudă şi celorlalţi doi actori-clovni, Alin Florea şi Cornel Cimpoaie, care fac faţă, nu cu uşurinţă, energiei debordante a partenerului lor.

Cu spectacolul ***Caii la fereastră*** – feerie macabră de Matei Vişniec –, al Casei de Cultură din Arad, în colaborare cu Teatrul „Fani Tardini" din Galaţi şi Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Radu Dinulescu (decor: Doru Păcurar; costume: Oana Văran) lucrurile stau cam la fel – imixtiunea regizorului în structura textului, în ritmul său interior, i-a adăugat un plus de emoţie şi credibilitate, o actualizare câtuşi de puţin forţată, dimpotrivă, decurgând firesc din chiar trama piesei.Spectacolul s-a jucat în limba franceză la Festivalul de Teatru de la Avignon, vreme de aproape o lună.

Noi am văzut prima reprezentaţie în limba română în cadrul Festivalului gălăţean. A dominat spectacolul, cu o energie debordantă, Claudiu Bleonţ. Jocul său, alert, marcat de o fantezie bine dozată şi placată perfect pe situaţiile dramatice ale piesei a contribuit esenţial la reuşita spectacolului. L-a urmat cu jocul ei elegant şi interiorizat, concentrat pe ideile piesei Victoria Cociaş. Aureliu Bâtcă le-a fost un ucenic fidel, reuşind să nu distoneze nici o clipă.

Joi.mega.Joy – spectacolul Teatrului Odeon – în regia lui Radu Afrim, cu piesa Katalinei Thuroczy a pierdut, din nefericire, mult din cauza schimbării spaţiului de joc. Tot ce se putea urmări de-aproape, feţele actorilor, reacţiile lor, au dispărut din cauza distanţei în Sala Mare. Aşa se face că spectacolul nu a convins, şi nu doar juriul, ci nici publicul, dezamăgit de subiectul piesei, care unora li s-a părut derizoriu, jocul dezinvolt şi piperat, copios al – da, mai ales, al actriţelor, toate excelente, nereuşind să schimbe impresia nefavorabilă. Energia şi umorul debordant al Dorinei Lazăr,vigoarea Virginiei Rogin, a Lianei Mărgineanu, a Irinei Mazanitis, excelenta compoziţie a Rodicăi Mandache, sobrietatea Tatianei Iekel, prospeţimea Crinei Mureşan, secundate cu credinţă de Constantin Cojocaru, Virgil Andriescu şi Alin Teglaş, nu au putut schimba impresia.

Nici strop de tristeţe , cu toată decrepitudinea participanţilor, în chiolhanul prelungit al bătrânilor stafidiţi, mâncaţi de molii şi uitaţi de Dumnezeu.

Spectacolul Teatrului de Comedie cu piesa lui Dario Fo, ***Hoaţele*** sau ***N-avem bani, nu plătim*** în regia lui Dan Tudor, s-a jucat şi el în condiţii neprielnice, pe o scenă înghesuită, aşa încât actorii, de altfel cinci tineri talentaţi, fără îndoială, (Laura Creţ, Simona Stoicescu, Dragoş Huluba, Marius Drogeanu, Serban Georgevici) au jucat în condiţii cu totul improprii, pierzând mult din umorul acestei comedii cam... de stânga, nelipsite însă de umor împins spre absurd şi scrise cu binecunoscut talent de dramaturgul ...premiat cu Nobel..

Spectacolele din spaţiile neconvenţionale, am înţeles că nu au fost pe placul participanţilor, ele neoferind condiţii de joc identice sau măcar asemănătoare cu cele de la sediu. Aşa se face că nu au întrunit adeziunile celor prezenţi – şi nici cea a juriului – nici spectacolul ***Şapte zile din viaţa lui Simon Labrosse*** de Carole Frechette în regia lui Dan Tudor (interpreţi: Marius Drogeanu, Dan Tudor şi Mihaela Teleoacă) şi chiar mai puţin ***Crize*** în regia lui Tudor Şoimu.

S-au lansat cărţi – *Teatru austriac, Proză feminină austriacă,* în prezenţa traducătorului Dan Stoica – a avut loc şi un interesant colocviu pe tema participării teatrului-gazdă la Festivalul de la Avignon, cu numeroase proiecţii.

Ane Marie CHERTIC și Constantin PUȘCAȘU în *Peștoarele* de Avxentie Zagarelli după *Hanuma*

Teatrul-gazdă știe să-și primească foarte bine oaspeții și îi tratează cu deferență și cu prietenie. Oaspeții se simt bine la Galați, vremea a ținut cu noi, așa că ne-am simțit bine acolo și le mulțumim celor care conduc teatrul și Festivalul.

Ruxandra ANTON

Mai puțină comedie

A XVIII-a ediție a Festivalului Național de Comedie, desfășurată în această toamnă, a înregistrat urcușuri și coborâșuri dintre cele mai spectaculoase, unele privind valoarea spectacolelor propuse, iar altele deplasând chiar tema Festivalului: comedia. Cum s-a ajuns la acest rezultat o știu numai cei ce n-au avut abilitatea necesară să obțină fondurile care ar fi putut să aducă doar acele spectacole selecționate de directorul Festivalului, Natalia Stancu, deși am putea să înțelegem și că oamenii cu bani ai Galațiului nu iubesc teatrul. Mai fac o paranteză pe marginea acestui spinos subiect și întreb: cum de la Brăila, un oraș mai mic decât Galațiul și ca putere economică, a putut să existe un buget al festivalului de acolo de aproximativ 200 000 RON, care a fost realizat prin contribuția unui număr de peste 40 de sponsori? Dincolo de toate necazurile, gălățenii au știut să umple sălile și să se bucure ca în fiecare toamnă. Un lucru inedit și

lăudabil al acestei ediții și care a înviorat această sărbătoare, au fost concertele susținute la Club Dune de către: Nicu Alifantis, Duo Amadeo (Nicolaie Mantu și Gabriel Bulancea), The Burns, Mike Godoroja & Blue Spirit și Teodora Enache.

Festivalul s-a deschis cu spectacolul Teatrului Nottara, ***Scandal la operă*** de Ken Ludwig, traducerea, adaptarea și regia de Petre Bokor, decoruri Puiu Antemir – o farsă bulevardieră la care s-a râs cu poftă și unde Mircea Diaconu, în rolul lui Saunders, directorului producător, joacă o combinație între stilul lui Louis de Funès și Mister Bean, însă mult prea strident și facil. Întâlnim apoi o Julia interpretată de Victoria Cociaș cu mult parfum de blondă scufundată în visuri de un romantism desuet, un Tito Morelli, cântăreț de operă renumit și așteptat în provincie mai ales de domnișoarele melomane, rol în care Valeriu Preda, ajutat și de coloana sonoră, schițează gama slăbiciunilor omului din spatele cortinei, dar și calitățile artistului, printr-o asociere firească a jocului simplu cu accesoriile gagului, o Maria Morelli, temperamentală și cu un farmec natural, jucată de Luminița Erga, dar și mai tinerii Adrian Văncică în rolul lui Max și Alexandru Mike Gheorghiu, cu excelente calități vocale, în rolul liftierului, ce au făcut ca aceasta farsă previzibilă sa aibă succes la public. Dincolo de umorul de limbaj, prin pronunția incorectă a cuvintelor din italiană în românește și invers, regizoral s-a recurs la câteva trucuri simple și de efect: scena în care Tito Morelli și dublura sa, dar și admiratoarele lor execută mișcări simultane dublate de aceleași replici, apoi speculațiile făcute prin redarea vocii de la telefon în tempo rapid și multe amănunte care dau o notă exuberantă spectacolului, de comedie ușoară.

Caii la fereastră de Matei Vișniec, în regia lui Radu Dinulescu, în colaborare cu Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați, Casa de Cultură a Municipiului Arad și Teatrul Național „I.L. Caragiale", București, este un spectacol al genului absurd care tratează metafizica războiului, făcând apologia războaielor de după o mie șase sute, prin intermezzo-uri teoretice, dar și transpunerea dramatică a repercusiunilor lor asupra omului, caricatural prinse, dar și cu un substrat tragicomic. Bărbatul mort în război este fiul abia născut. Claudiu Bleonț are o plastică a mișcării scenice și temperament, Victoria Cociaș joacă cu o oarecare detașare misterioasă ipostazele femeii (mamă, iubită, fiică, soție), iar Aureliu Bâtcă trasează cu răceală absurdul destinului său: cel de a aduce veștile rele, însă are momente când își lasă personajul pe din afară. În ansamblu însă, actorii lucrează pe tonalități diferite de exprimare teatrală, iar scenele intră una într-alta fără a delimita schimbarea de ritm, fără a aduce în crescendo gravitatea mesajului, așa cum se află în text. O scenografie simplă, dar sugestivă, a lui Doru Păcurar, precum și muzica lui Marius Mihalache completează umorul amar al acestui spectacol.

Șapte zile din viața lui Simon Labrosse de Carole Frechette, Teatrul Luni de la Green Hours, București, rămâne o surpriză a lui Dan Tudor, ca propunere!, care a ales un text bine scris și l-a completat cu o interesantă idee de punere în scenă, potrivită spectacolelor underground, dar nepotrivită pentru acest festival ca gen. Un text despre stres, despre grija și frica de viitorul imediat, puse pe seama unui ratat al societății, părăsit de iubită, plin de datorii, și drumul lui de supraviețuire urmărit timp de șapte zile, și povestit cu ajutorul a încă două personaje: poetul și Nicolette care îi reprezintă latura lui feminină și unde Dan Tudor este și Simon Labrosse dar și regizorul spectacolului. El vrea să preia emoțiile celorlalți, grijile lor, contra-cost, în timp ce eul lui scindat în celelalte două personaje își face de cap, scoate toată nebunia lui la suprafață. Însă apar situații penibile, care dau

Tudor TĂBĂCARU și Victor GIURGESCU în *Volpone* după Ben Jonson

Foto: Cornel Miftode

senzația că spectacolul nu mai începe, și serioase probleme în interpretare: Mihaela Teleoacă, mult prea crispată, iar Marius Drogeanu cu prea puține nuanțe.

Volpone cu Teatrul din Piatra Neamț, regie și versiune scenică de Louise Dănceanu după Ben Jonson, scenografia Florinela Popescu: este un spectacol bun care a exploatat la maxim umorul de situație din text, dar l-a și completat cu o recuzită desuetă și caricaturală, cu pasaje de muzică interpretată de actori, cu elemente coregrafice care stârneau hazul, doar că uneori blocau cursivitatea și simplitatea acestui spectacol prin surplus de grotesc sau printr-o accentuare prea îngroșată a unor elemente deja vizibile. O poveste despre sclavia față da obiecte, față de bogăție, bine și omogen interpretată de actori, cu acel crescendo și învăluire a unei povești care, deși știută de când lumea, te face s-o asculți ca pentru prima oară. S-au distins, dar nu într-un contrast mare, Tudor Tăbăcaru, care-l interpretează pe Volpone, Victor Giurgescu, în rolul lui Mosca, dar și actrița Adina Suciu în rolul lui Lady Politik.

Hoațele sau ***N-avem bani, nu plătim!*** de Dario Fo (traducerea Horia Gârbea, regia Dan Tudor, scenografia Doru Zamfir), o poveste despre moralitate și sărăcie, despre hoția celor mici care-au primit lecții de la cei mari – poate punctul cel mai nevralgic al societății în care trăim, iar cei mai mulți dintre noi încearcă să supraviețuiască – este un spectacol denaturat de luminile care n-au funcționat în condiții normale însă evidențiat prin jocul actorilor, în special cel al Laurei Creț *(Antonia)* și cel al lui Dragoș Huluba *(Giovanni).* Un text bine scris, o regie cuminte și nimic special.

Cele doua orfeline de Eugen Mirea și H. Mălineanu după Adolphe Philippe D'Ennery și Cormon, producție a Studioului Casandra București, cu studenții din

ultimul an al UNATC Bucureşti, regia George Ivaşcu: o intenţie de *musical* cu muzica gata să-şi frângă acordurile în voci disonante, stârnind mişcări coregrafice întâmplătoare, de parcă nimeni nu se lua îndeajuns de în serios, deşi schiţa regizorală pare terminată într-un desen fără retuşuri, cu actori studenţi care fac economie de forţe emoţionale şi nu vor să-şi întindă prea mult corzile vocale, deşi nu sunt lipsiţi de talent câţiva dintre ei. Ar fi avut chiar farmec acest spectacol, dacă ar fi fost mai viu şi dacă regizoral ar fi fost dirijat doar înspre tehnica improvizaţiei.

Celălalt spectacol a fost ***Crize,*** produs de Divrician Art în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic, în regia lui Traian Şoimu. Aici problemele au plecat din start, adică de la textul lui Mihai Ignat, neinteresant şi fără miză. Apoi au continuat cu seria de platitudini şi lipsa nuanţelor majore: trecerea anilor peste cele două personaje era scrisă doar pe panoul decorului (de altfel, un decor amatorist), dar în niciun fel in jocul actorilor, în costumele lor, în replicile lor. Un singur lucru rămâne de admirat: talentul actriţei Costina Ciuciulică.

Îmblânzirea scorpiei, de William Shakespeare, cu trupa de la Compania „Los Figaros", Franţa: o reuşită şi antrenantă combinaţie între textul shakespearean, comentarii ironice, muzică şi dans de genuri diferite, de la şansonete, la sonuri de *country,* la muzică celebră din filme – voce, chitară, tamburină, pianină – în timp ce dansul actorilor măsoară frenetic în felurite ritmuri de mişcare, atât de bine executate şi îmbinate, duse până la magicul step, într-un fel de *musical* comic şi bine temperat. Foarte talentată această trupă, antrenată să ţină aproape două ore o aşa energizantă reprezentaţie, fără a da măcar o clipă senzaţia că interpreţii şi-au pierdut suflul, ba dimpotrivă!, exprimându-se dezinvolt şi cu o mare uşurinţă. Într-un decor minimalist, improvizând o plajă, ca într-un joc de copii, Alexis Michalik, fiindcă el a făcut regia, adaptarea şi coregrafia, a reuşit să umple scena de viaţă şi să convingă că Shakespeare poate fi şi aşa, cu poante ingenioase, cu mişcări de scenă speciale, cum ar fi scena foarte plastică a agresiunii lui *Petrucchio* (Alexis Michalik) faţă de *Katarina* (Fanny Aubin). Deşi nu au avut costume şi machiaje speciale, actorii reuşesc să facă totul prin talentul lor, ba chiar şi roluri de compoziţie (Olivier Dote Doevi în rolul lui Pere Battista).

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi a venit cu ***Peţitoarele,*** după *Hanuma* de Avxentie Zagarelli, traducerea, adaptarea şi regia: Ion Sapdaru. O comedie a moravurilor secolului XVIII , arhetip al moravurilor de azi când peţitoarele şi-au deschis agenţii matrimoniale, scrisă cu mult farmec şi umor, care i-au inspirat regizorului toată maşinăria acestui spectacol, unde butaforia lui Nicolai Mihăilă şi costumele absolut senzaţionale ale Stelei Verebceanu devin parte vie din ea. Uneori s-a plusat pe bufonerii şi ridicol, ceea ce a împins spectacolul către publicul larg, fiindcă publicul, vrem nu vrem!, se distrează până la delir la asemenea scene. Deşi trupa joacă la unison, se cuvine să fie menţionaţi actorii : Anne Marie Chertic – care smulge hohote de râs şi aplauze, într-un joc energic, voluptuos, exotic, construind o Gasparina bătăioasă, cu multe nuanţe schimbătoare, de la feminitate până la masculinitate şi grotesc – Puşa Darie *(Orsola),* Teodor Corban *(Balanzone),* Radu Ghilaş *(Tonino),* Tatiana Ionesi *(Farfarella),* dar mă opresc aici, fiindcă ar trebui să-i enumăr aproape pe toţi.

Mincinosul, de Goldoni, cu Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi, prin fluenţa şi claritatea regizorală, vivacitatea coloanei sonore, poezia decorului lui Dan Acostioaei, modernitatea costumelor semnate de Stela Verebceanu,

relaționarea bună a actorilor și tot ansamblul spațiului de joc, fac din acest spectacol o reprezentație care destinde, dar și moralizează ca un părinte blând. Din această reprezentație s-au distins Robert Neagoe *(Florindo),* Oana Preda Gheorghe *(Rosaura)* și Ioan Crețescu *(Arlechino).* Dacă actorii și-ar duce personajul dincolo de text, ar putea să iasă una dintre cele mai bune variante ale acestei piese.

Joi.mega.Joy, de Katalin Thuroczy, Teatrul Odeon, București, regia de Radu Afrim, decorurile de Vittorio Holtier: deși un spectacol impresionant, nu a avut impact în acest festival, ceea ce pentru mine rămâne un mister. Aici am descoperit un Radu Afrim specialist în abisurile psihosomatice ale ființei umane, în ironia cea mai fină, în umorul care stă să dea în plâns, deși e umor în toată puterea cuvântului. Afluența bucatelor pe tot parcursul spectacolului, spre deliciul familiei și prietenilor strânși în jurul mesei, se suprapune povestirilor din trecutul personajelor, într-un fel magic, ca un al doilea ospăț din care se înfruptă singurătatea. O echipă atât de omogenă în joc, rar se poate întâlni, dovadă că actorii au fost fascinați de întinderea ideatică pe care o propune acest spectacol: Dorina Lazăr, Virgil Andriescu, Rodica Mandache, Tatiana Iekel, Jeanine Stavarache, Constantin Cojocaru, Irina Mazanitis, Virginia Rogin, Liana Mărgineanu, Ana Maria Moldovan, Crina Mureșan și Alin Teglaș.

Angajare de clovn de Matei Vișniec, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila regia: Radu Nichifor, scenografia: Yvonne Adeline Pater. Acest spectacol este construit pe ideea evidenței și prezenței pregnante a clovneriei în om, ba chiar și spațiul, prin culorile tari folosite, albastrul și roșu predominante, pare să intre în tipicul personajelor. Deși nu surprinde toate conotațiile textului dramatic, spectacolul este viu, construit cu fantezie, umor, ritm și cu multă dăruire de joc a actorilor: Marius Manole *(Nicollo),* diferențiat tipologic de ceilalți printr-o fragilitate dură, violentă în anumite momente, labilitate psihică chiar, dar și cu o blândețe înduioșătoare, Alin Florea (Filippo), cu jovialitatea lui batjocoritoare, vicleniile lui, apariția lui pitoresc impunătoare și de Cornel Cimpoaie care reușește să îi confere o dimensiune emblematică personajului Peppino.

Așa cum în obișnuința festivalurilor intră și alte acțiuni de cultură în legătură directă sau nu cu teatrul și la această ediție, în afara concertelor, a avut loc lansarea cărții *Teatrul austriac contemporan* în traducerea lui Dan Stoica, cu o prezentare și a altor preocupări ale acestuia, făcută cu minuțiozitate de Natalia Stancu și completată cu recitalul din poeziile altui volum al său, de către actorii Oana Preda Gheorghe, Cristi Gheorghe și Vlad Vasiliu, dar și o dezbatere pe tema „Prezența Teatrului Dramatic „Fani Tardini" Galați la Festivalul Internațional de Teatru de la Avignon", având ca moderatori pe Luminița Iordănescu (TVR Cultural) și Vlad Vasiliu (directorul teatrului și actor).

Din Juriul care a hotărât palmaresul Festivalului au făcut parte: Mircea Cornișteanu (regizor, Director General al Teatrului Național „Marin Sorescu" Craiova), Florina Cercel (actriță, Teatrul Național „I.L. Caragiale" București), Elisabeta Pop (critic de teatru), Dominique Fataciolli (Director Teatrul Bourg-Neuf, Avignon, Franța) și Dorel Vișan (actor). După festivitatea de premiere, a urmat iarăși o surpriză, întrucât la celelalte ediții se obișnuia un spectacol de teatru: acum i-a fost oferit publicului un recital de zile mari susținut de Ion Caramitru și Johnny Răducanu în spectacolul de muzică și poezie ,*Dialoguri*, unde jazz-ul „ca un deșert al tăcerii" este străbătut de Nichita, Blandiana, Lucian Avramescu, Dan Verona, Eminescu.

Ștefan OPREA

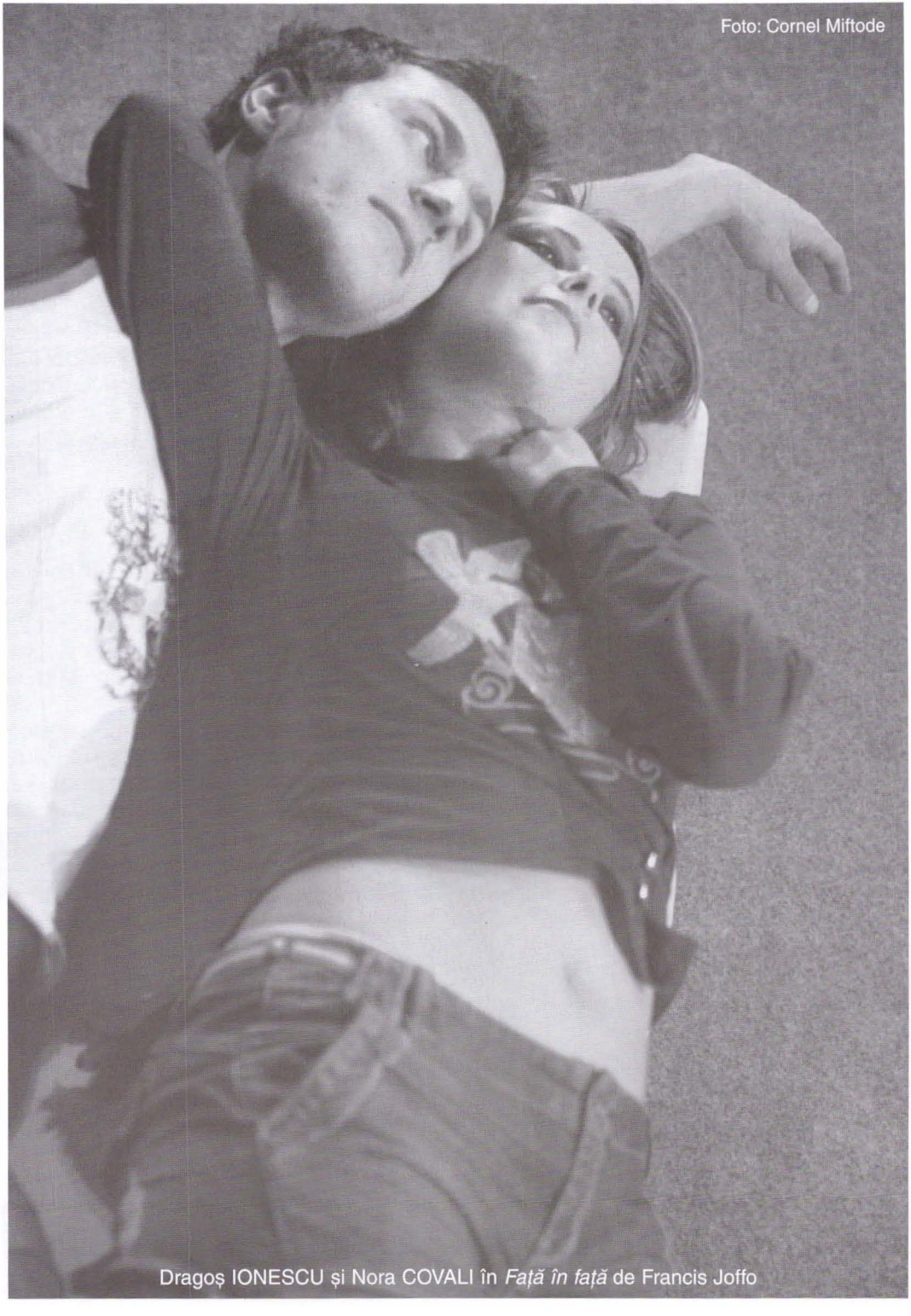
Piatra Neamț

„Un regal teatral"

Vânt de înnoire la **Piatra Neamț.** Mai bine zis – de *reînnoire,* pentru că în cochetul oraș de sub Pietricica ideea înnoirii a fost mereu prezentă, chiar dacă nu întotdeauna s-a împlinit. Acum, vântul pare a bate din direcție bună. Noua conducere a teatrului, încredințată actorului Liviu Timuș, fost component al trupei într-o perioadă fastă, a pornit cu dreptul. Primul pas: **Festivalul de teatru desfășurat în perioada 21–29 octombrie.** Bine – se va spune – dar acest festival a existat aici „din cele mai vechi timpuri" (mai exact, din 1969), aflându-se la ediția XXI; atunci în ce constă înnoirea? Constă. Căci proiectul noului director prevede ca această ediție „de toamnă" să fie altceva și altfel decât impusese tradiția. Intitulată ***„Un regal teatral"***, ea a adunat (în selecția criticului Alice Georgescu) spectacole socotite bune și foarte bune din ceea ce oferă peisajul teatral românesc, fără a fi condiționate de vechiul generic al festivalului pietrean, adică *„Spectacole pentru tineret și copii".* Nu va lipsi însă nici acest festival, cu specificul său, care a făcut cândva faima Teatrului Tineretului; Liviu Timuș ne asigură că acesta se va desfășura în fiecare an, primăvara, în luna mai, preluând tradiția și tot ce a fost bun și frumos altădată. Așadar, Piatra Neamț va avea două festivaluri pe an.

Deocamdată, „Regalul teatral" își caută personalitatea. Zic *personalitatea* și nu *specificul*, căci specificul e dat de titlu. Ediția din această toamnă a fost doar o încercare de a regala publicul, de a-i oferi spectacole de excepție. Ea a fost organizată într-un timp extrem de scurt (nu trecuseră nici două luni de la numirea directorului Liviu Timuș), ceea ce a făcut ca selecția să nu decurgă în condiții ideale; unele teatre erau deja angajate în alte festivaluri – numeroase și nefericit suprapuse în această perioadă! –, posibilitățile selecționerului unic de a circula în țară pentru a vedea cât mai multe spectacole fiind restrânse și obstrucționate de perioada de vacanță, încât selecția s-a făcut din ceea ce se cunoștea deja. Și totuși, s-a întocmit un afiș onorabil, care a cuprins patru importante teatre bucureștene (Bulandra, Odeon, Nottara, Comedie), apoi Teatrul Național Constanța, Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani, Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești, Compania Daya București și, bineînțeles, cele două teatre nemțene. Am zis *două* teatre, pentru că, alături de Teatrul Tineretului, a fost prezent și noul Teatru πBuni, înființat și condus de Corneliu Dan Borcia. Afișul a fost îmbogățit și diversificat, apoi, prin câteva remarcabile recitaluri susținute de Ion Caramitru și Johnny Răducanu, Horațiu Mălăele, Adriana Trandafir, Răzvan Vasilescu și Ada Milea – toate nume de atracție pentru public, cum au fost și cele ale unor regizori precum Alexandru Dabija, Yuriy Kordonskiy, Yvette Bozsik, Radu Afrim, Vlad Massaci.

Festivalul s-a deschis cu o premieră a teatrului-gazdă: ***Față în față*** de Francis Joffo, în regia lui Sorin Misirianțu și scenografia lui Ioan Morariu, spectacol sprinten, comedie ușoară, de familie, cu divorț, cu aventuri matrimoniale și cu infiltrații subterane ale iubirii care poartă acțiunea spre *happy-end.* Disponibilitate și plăcere de joc din partea actorilor tineri, dintre care se detașează – prin vervă,



Dragoș IONESCU și Nora COVALI în *Față în față* de Francis Joffo

umor şi agilitate scenică: Cezar Antal *(Michel),* pe care îl acompaniază agreabil Ecaterina Hâţu *(Nicole),* Dan Grigoraş *(André),* Gina Gulai *(Annie),* Nora Covali *(Sophie),* Dragoş Ionescu *(Gérard)* ş.a.

Alternativele propuse de Teatrul πBuni – ***Junghiuri*** de Bob Jude Ferrante şi ***Chat*** de Ştefan Caraman, prezentate în spaţiul neconvenţional al unui beci de piatră, bine amenajat, de altfel, sediu al *Clubului Q30* – au fost inegale, mai ales din perspectiva textelor. Cel dintâi este o suită de 11 scheciuri, traduse şi adaptate de regizorul Alex Mihail, uşoare de tot, mizând doar pe hazul replicilor, al încurcăturilor şi pe dinamica veselă a situaţiilor. Actorii, Cezar Antal, Ecaterina Hâţu, Dragoş Ionescu muncesc mult, dar spectatorul are tot timpul senzaţia că maşinăria se învârte în gol. Vezi, te distrezi, aplauzi şi uiţi. Mai substanţial, textul lui Ştefan Caraman (montat de regizorul Dan Vasile) oferă actorilor posibilitatea unui exerciţiu de virtuozitate în care excelează Constantin Cojocaru (revenit, pentru acest spectacol, la dragostea dintâi, adică la Piatra Neamţ). Doi bărbaţi cam trecuţi (care poartă chiar numele actorilor – Constantin Cojocaru şi Corneliu Dan Borcia) mai visează la marea întâlnire cu femeia ideală. Primul e dinamic, aproape agresiv în atitudine şi limbaj, libertin şi hormonal, dominator excentric, al doilea e calm şi nostalgic, intrând în joc mai mult de dragul jocului. Între ei, femeia (Ecaterina Hâţu), agreabilă, provocatoare – tot de dragul jocului, parcurge cu siguranţă partitura-liant, oferindu-le celor doi bărbaţi pretextul defulărilor pe cât de comice, pe atât de triste.

Mai puţin a cucerit interesul publicului spectacolul ***Escu***... al Teatrului de Comedie, pe care Alexandru Dabija şi l-ar recunoaşte cu greu după cei câţiva ani care au trecut de la premieră, timp în care umorul s-a diluat, interpretările au căzut în rutină (cu excepţia lui Vladimir Găitan şi Ion Lucian), iar ritmul s-a muiat evident. În plus, unii actori exagerează fără limită: Gabriela Popescu (*Miza*) şi Marius Florea Vizante *(Bebe Damian).*

Substanţiale au fost însă serile în care spectatorii s-au reîntâlnit cu regizori din generaţia tânără, mai ales cu Vlad Massaci ***(Schilodul din Inishmaan),*** Radu Afrim (*Joi.megaJoy* şi *Plastilina*), dar şi cu Yuriy Kordonskiy (*Sorry*). Personal, am preţuit mai ales spectacolul Teatrului Odeon cu comedia spumoasă şi tristă semnată de Katalin Thuróczy – ***Joi.megaJoy,*** spectacol în care spiritul de echipă funcţionează perfect, într-un acord stilistic impresionant, oferind, în acelaşi timp, şansa evoluţiilor individuale. Deasupra tuturor se situează Rodica Mandache *(Adél)* într-o compoziţie impecabilă, cu fine detalii psihologice ale decrepitudinii simpatice (!), apoi Dorina Lazăr *(Zsuzsa),* Virginia Rogin *(Böske),* Liana Mărgineanu *(Hilda)* şi Tatiana Iekel *(Ameliedragă),* iar dintre bărbaţi străluceşte Constantin Cojocaru *(István)* cu un minuţios portret al senectuţii volubile. Spectacolul lui Radu Afrim îmbină ingenios sublimul cu grotescul, bucuria reţinută a existenţei cu tristeţea amurgului vieţii sub dominantul sentiment al morţii. Regizorul se concurează pe sine însuşi în ***Plastilina*** de Vasile Sigarev (Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti) în ceea ce priveşte originalitatea viziunii şi precizia mijloacelor scenice (mimând sau parodiind tradiţia?) concentrate în scopul transmiterii unei drame încărcate de o substanţială umanitate.

Tot printre preferinţele publicului s-a situat şi spectacolul botoşănean ***Ivan Turbincă*** de Ion Sapdaru (după Ion Creangă) în care, umorul are conţinut, iar bucuria jocului actoricesc trece rampa şi devine contagioasă. Remarcăm şi aici excelenta evoluţie a unui actor – Daniel Badale, al cărui Ivan Turbincă are complexitatea (în superba lui simplitate!) personajelor memorabile.

Constantin COJOCARU, Dorina LAZĂR, Rodica MANDACHE și Irina MAZANITIS
în *Joi.mega.Joy* de Katalin Thuróczy

În încheiere, dar nu în ultimul rând, trebuie să menționăm spectacolul lui Yuriy Kordonskiy, ***Sorry*** de Aleksandr Galin (Teatrul Bulandra) în care emoția se împletește cu umorul, cu ironia și persiflarea subtilă, iar debordanta fantezie regizorală cu inteligența și bogat nuanțata evoluție a celor doi excelenți actori: Ion Caramitru *(Iuri Zvonariov)* și Mariana Mihuț *(Inna Rassadina)*.

Un capitol aparte l-au constituit recitalurile actoricești pe primul loc situându-se cel oferit de Ion Caramitru și Johnny Răducanu, primit cu entuziasm dezlănțuit de publicul pietrean. Adriana Trandafir, apoi, a reînviat-o, pentru noi, pe Maria Tănase, prin cântecele ei nemuritoare; Horațiu Mălăele a fost, ca întotdeauna, Horațiu Mălăele – ceea ce spune totul, iar Răzvan Vasilescu ne-a atras atenția că școala și meseria de profesor trec prin momente dramatice, dacă nu chiar se află în pericol ***(Profu'*** de Jean Pierre Dopagne).

În acest context, Ada Milea a ocupat un loc special cu recitalul ei ***Quixote,*** după Cervantes. Reținaici două opinii care sesizează esențialul despre acest demers artistic: „Pentru aproape o oră, sub bagheta hidalgoului celest Ada Milea, lumea devine mai frumoasă: o cuceritoare zbenguială în cheie comică, o lecție tandră despre vis și viață" (Mircea Mihăieș); „Cred că este cea mai mișto chestie pe care a făcut-o Ada până acum. Și o spun cu atât mai mult cu cât am făcut trei spectacole cu ea. Muzică mai lucrată ca aceasta de mult timp n-am mai auzit. Toți cei cinci sunt, de altfel, geniali. Sper ca Ada să păstreze această formulă de succes." (Radu Afrim).

Apreciind organizarea Festivalului, impecabilă – ca de obicei, la Piatra Neamț –, n-am regretat decât absența criticilor.

Ion PARHON Arad

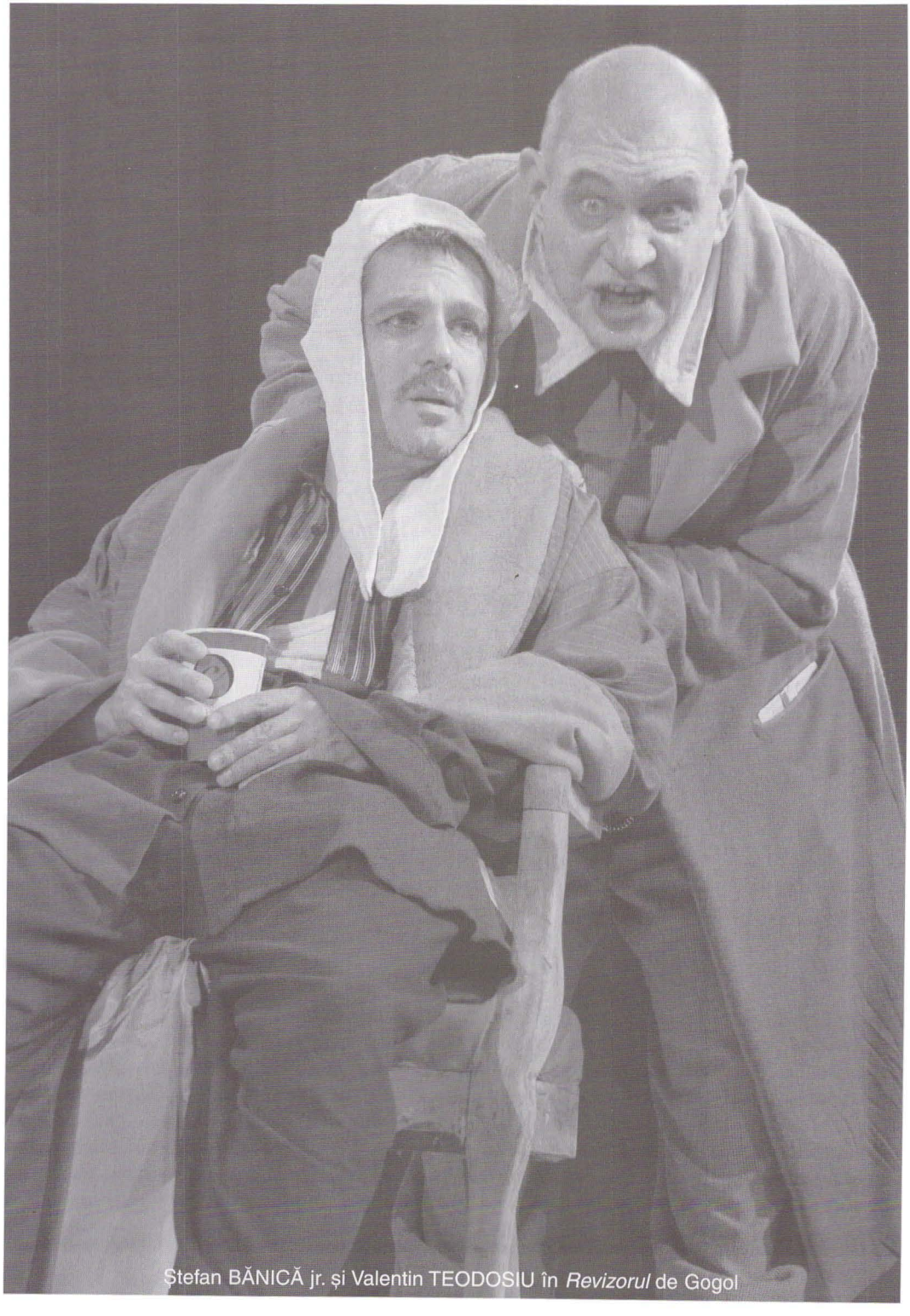
Un festival văzut de participanți

Duet sau duel cu clasicii?

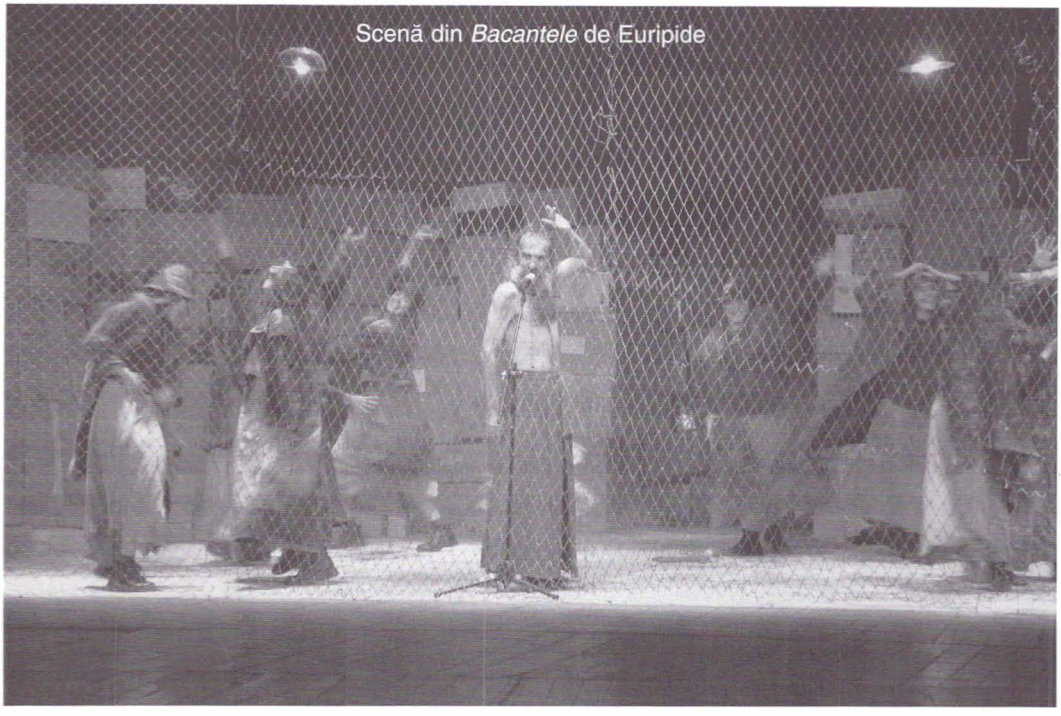
La ultima ediție a ***Festivalului Național de Teatru Clasic de la Arad, 12–19 octombrie a.c.*** *varietatea expresiilor scenice circumscrise efortului de restituire a clasicilor dintr-o perspectivă contemporană a condus la numeroase dialoguri între participanți, pe o temă a cărei actualitate a fost confirmată nu de mult și în Colocviul regizorilor, de la Reșița. Faptul că, pe lângă spectacolele de teatru inspirate de capodopere ale dramaturgiei clasice, de această dată, festivalul a găzduit o reprezentație pe text contemporan ori un spectacol de balet al Teatrului Național din Pécs, a lărgit aria discuțiilor, motiv pentru care ne-am gândit să oferim cititorilor câteva puncte de vedere exprimate în acest cadru.*

Fidelitate prin... ruptură

„Am montat foarte multe texte clasice, iar existența lor pe afișul Teatrului Național din Craiova explică atât prezența noastră la mai multe ediții ale festivalului arădean dedicat efectiv clasicilor, cât și participarea cu texte clasice în importante confruntări naționale și internaționale", consideră **Mircea Cornișteanu**, directorul Naționalului din Bănie. „Interesul pentru această dramaturgie nu înseamnă un moft, ci un examen pe cât de dificil pe atât de edificator, iar aici, la Arad, de la o ediție la alta, au existat spectacole cu adevărat remarcabile ce au probat nevoia regândirii dialogului cu clasicii. Ultimele trei participări craiovene, cu *Revizorul*, *Noaptea de la spartul târgului* și *Medeea* cred că reușesc să ilustreze spiritul contemporan al montărilor pe texte clasice." De ce este nevoie de întâlnirea cu aceste texte? „Consider că dialogul cu clasicii este indispensabil formării profesionale nu numai în cazul regizorilor, care astfel sunt îndemnați să scoată textul din zona vetustă a unui interes muzeistic, spre a-i conferi prospețime și vitalitate, dar și pentru tinerii actori. Deficiențele de rostire, atât de frecvente și stânjenitoare, pe care le întâlnim pe scenele noastre, dar și la festivaluri ori la Gala tânărului actor, își află în bună parte explicația în lipsa exercițiului profesional pe texte fundamentale ale dramaturgiei clasice. Desigur, într-un fel arătau și sunau spectacolele pe aceste texte cu decenii în urmă și altfel te aștepți să arate și să sune astăzi. Numai că și acum, ca și atunci, este nevoie de inteligibilitate, de acuratețea și sensibiltatea vorbirii, de adevăr artistic și de puterea de a trece rampa. Nu toate montările urmăresc în aceeași măsură o ruptură cu litera textului clasic. Important este însă ca această restituire în spiritul timpului nostru să dovedească profesionalism, respect cultural și să convingă", ne declară doamna **Dorina Lazăr**, director al Teatrului „Odeon". Regizorul **Victor Ioan Frunză** raportează „tema" pusă în discuție la spectacolul său cu *Visul unei nopți de vară,* de William Shakespeare, prezent și el pe scena festivalului arădean. „Cred că ideea de fidelitate, des invocată, nu este incompatibilă cu ruptura, cu un veritabil duel al regizorului cu textul clasic. Dificultatea constă în a descoperi ori a pune în valoare liantul dintre spiritul textului și spiritul timpului nostru. Eu mi-am gândit spectacolul pe mai multe



Ștefan BĂNICĂ jr. și Valentin TEODOSIU în *Revizorul* de Gogol


Scenă din *Bacantele* de Euripide

paliere : acela al timpului, cu toate consecințele sale în viața personajelor, apoi al visului și totodată al libertății de spirit, întrupate de o sexualitate privită nu ca scop în sine, ci ca dezinhibare și ca eliberare din păienjenișul convențiilor sau al prejudecăților, și, în fine, acel al teatrului exprimat nu numai prin reprezentația meșterilor, ci prin întregul spectacol shakespearian. Sunt idei prezente în text, nu inventate de mine, pe care le-am considerat capabile să intre în rezonanță cu gândirea și simțirea spectactorului de astăzi."

Spiritul clasic într-un text contemporan

„Sunt de partea acelora care consideră că abordarea clasicilor trebuie să însemne mai degrabă un duel, decât un duet comod cu aceste texte", ne-a spus domnul **Achille Roselletti**, regizor italian, director la Teatro dei Riunitti, din Umbertide. „Faptul l-am remarcat și aici, la spectacolul cu *Bacantele*, de la Târgoviște, o ruptură violentă cu textul clasic, pe alocuri amintindu-mi însă și de unele megashow-uri de tip newyorkez, la spectacolul cu *Revizorul*, al Teatrului de Comedie, cu savuroase momente comice, dar și cu tragismul sau grotescul unui personaj ce ar putea fi dictatorul unei țărișoare din vremea noastră, nu-i așa ? Și *Stella* lui Goethe câștigă în prospețime prin acele diorame, prin gândire regizorală inventivă împlinită și la nivelul decorului și mai ales al luminilor. La fel se poate spune despre *Cymbeline*, unde însă spiritul contemporan se confruntă cu costume dintr-o zonă predilect clasică, iar unele lungimi riscă să diminueze interesul pentru spectacol. Revelația dialogului cu clasicii am trăit-o, însă, în chip paradoxal, tocmai la excelentul spectacol al arădenilor cu *Iubirea Fedrei*, după dificilul text contemporan scris de Sarah Kane, care mi-a dezvăluit cu o impresionantă forță dramatică sensul

Scenă din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare

catarsisului și al purificării din vechea dramaturgie elenă, semn că regizorul a reușit să recupereze tocmai adevărul esențial din opera clasică."

Înnoirile trebuie să continue

„De această dată, la Arad, pe lângă spectacolele de teatru pe texte clasice, am văzut un spectacol de balet după *Cocoșatul de la Notre-Dame*, al artiștilor din Pécs, un spectacol de poezie și muzică, susținut de Ion Caramitru și Johnny Răducanu, dar și reprezentația cu *Iubirea Fedrei*, care nu este un text clasic. Pot spune că acestea au însemnat un câștig pentru Festival, dacă mă gândesc la preocuparea organizatorilor de a pune în prim-plan dialogul clasic–modern. Căci această restituire a clasicilor într-o înfățișare cât mai apropiată de timpul nostru, poate fi descifrată foarte bine și în acel spectacol de poezie și muzică la care m-am referit, și într-un spectacol de balet, și într-un discurs scenic pe un text contemporan, inspirat însă de o capodoperă a dramaturgiei clasice. Cred că în felul acesta Festivalul câștigă în varietate și dinamism, în capacitatea de a se impune ca eveniment artistic și cultural" este de părere criticul **Mircea Morariu**.

„La fiecare ediție de festival, am putut urmări unele spectacole cu valoare de autentică sărbătoare pentru arta spectacolului, ne spune doamna prof. univ. dr. **Lizica Mihuț**, rectorul Universității „Aurel Vlaicu" din Arad. Așa s-a întâmplat și acum, chiar dacă nu toate reprezentațiile au întrunit pe deplin așteptările mele. Observ că regizorii sunt obsedați de contemporaneizare. Uneori faptul conduce la succes, alteori, nu. Pe de altă parte, acest festival, benefic pentru viața noastră teatrală, dar în primul rând pentru public, ar putea să găzduiască și alte evenimente circumscrise programului său. Faptul s-a

petrecut acum printr-un remarcabil spectacol de poezie și muzică, dar și prin lansarea volumului de cronici teatrale ale regretatului critic Victor Parhon, pe care l-am cunoscut personal tot în festivalul arădean. Mă aștept ca organizatorii să ne ofere și alte surprize plăcute, așa cum au fost cândva «Serile revistei *Teatrul*»".

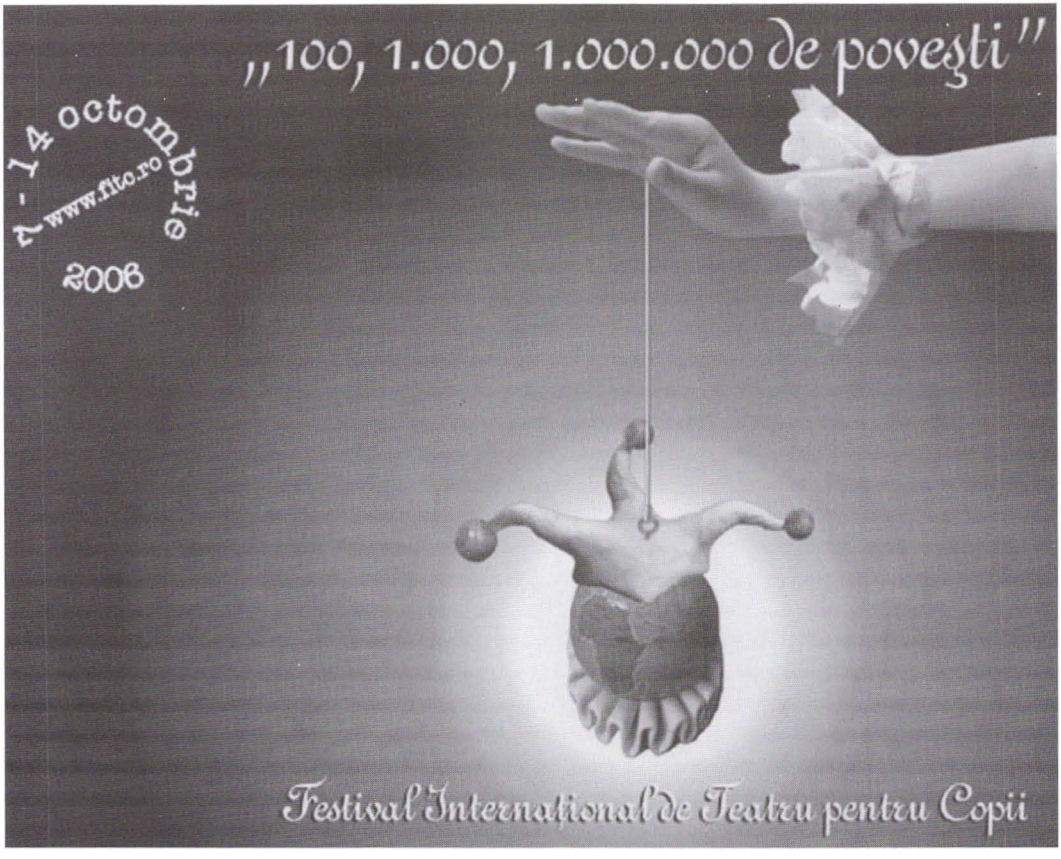
Cât de mult poate suporta un text clasic această aducere în actualitate ? „Nu cred că există rețete. În cele douăsprezece ediții, care au trecut de când am înființat acest festival, am văzut spectacole de o uluitoare modernitate semnate de regizori ca Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Alexandru Tocilescu, Tompa Gabor, Yuriy Kordonskiy, sau un minunat spectacol de teatru-dans, realizat de Dan Puric, ce recupera elemente mai vechi de coregrafie și pantomimă, dar și alte spectacole bune, în care intervenția regizorului asupra izvorului clasic era mult mai mică, mai greu sesizabilă. Poate mai este nevoie și de aceste spectacole, cu condiția ca ele să nu fie rodul comodității intelectuale și al suficienței, să nu te adoarmă, să nu anuleze disponibilitățile interpretative ale spectatorului", consideră **Ovidiu Cornea**, secretar literar, directorul executiv al Festivalului.Ce va urma la Arad ? Ne spune **Laurian Oniga**, directorul Teatrului „Ioan Slavici" și al festivalului arădean : „Faptul că la această ediție am lărgit gama manifestărilor, păstrând intențiile programatice cu privire la relația dintre spiritul operelor clasice și publicul de astăzi, la care am adăugat și două *workshop*-uri, ne-a convins că suntem pe drumul cel bun. Mai mult, prezența unor premiere și invitarea spectacolului coregrafic din străinătate au sporit interesul publicului și pe acela al unor critici de teatru. Dorim să continuăm cu aceste înnoiri în conținutul și desfășurarea Festivalului, cu nădejdea de a-i asigura prestigiul și premisele de a se transforma într-o respectabilă tradiție a vieții culturale arădene."

Mariana CIOLAN

Flash

• Fațada elegant renovată, iluminată modern (anunțând alte prefaceri viitoare), străjuită, de o parte, de afișul Festivalului, realizat cu profesionalismu-i și rigoarea-i binecunoscute de către pictorul scenograf Onisim Colta, de cealaltă parte, de programul spectacolelor dinaintea căruia vedeai zăbovind tot timpul orășeni interesați – așa a întâmpinat Teatrul „Ioan Slavici" din Arad cea de-**a douăsprezecea ediție a Festivalului Național de Teatru Clasic**. Odată demarat Festivalul, publicul era întâmpinat pe holurile teatrului de un energizant trio muzical, dar și de un „Arlechino"care îl conducea, cu giumbușlucuri amuzate și amuzante, în foaier – unde reprezentațiile au fost seară de seară „prefațate" de învăluitoare, discrete acorduri baroce interpretate de absolvenți ai Liceului de muzică – sau chiar până la locurile din sală... Principal „vinovat" pentru această ambianță dominată de „duhul" teatrului, de parfumul altor timpuri, rimând potrivit cu genericul manifestării – regizorul Laurian Oniga, noul director al teatrului arădean, care, în calitatea și de director executiv al Festivalului, declară că, păstrând tot ce este bun, nu se va sfii să lase loc generos... provocării. Primul pas l-a făcut chiar trupa pe care o conduce acum, atât prin spectacolul cu *Iubirea Fedrei*, de Sarah Khane, care recuperează mitul antic într-un demers scenic semnat Mihai Măniuțiu, extrăgându-și modernitatea din vigoarea clasicilor de care s-a apropiat asiduu în ultimii ani regizorul, cât și prin celălat spectacol, cu *Stella* de Goethe, o premieră pe țară, gândit de Ștefănuț Iordănescu și ca o suită de „popasuri" estetice, de momente din devenirea artei spectacolului. • Festivalul de Teatru Clasic, așa cum a fost conceput de către Ovidiu Cornea, în continuare onorând evenimentul ca director executiv, este menit unei tinereți fără bătrânețe, ca însesi scrierile ce constituie nucleul lui, având disponibilități de continuă îmbogățire, prin reînnoite impulsuri de gând și simțire pentru alte și alte generații. În acest sens, și la această ediție, directorul artistic al Festivalului, criticul Ion Parhon, a reiterat opțiunea sa de a opera cu o grilă de selecție care să dea seama de capacități regizorale și interpretative direcționare „nu spre un duet, ci spre un «duel» cu clasicii", nu spre o lectură facilă și superfluă a capodoperelor, ci spre forarea și revelarea unor sensuri adânci ale acestora. Ceea ce face ca spațiul Festivalului să rămână stimulativ pentru creatorii de teatru și, totodată, extrem de atractiv pentru public. • Publicul – o „țintă" majoră, cu pilduitoare constanță urmărită de la an la an și prin programul „aerisit", al unicei reprezentații zilnice, prin tihna pe care o conferă acest lucru, prin confortul pe care-l aduce spectatorilor, în majoritate deținătorii unui abonament permanent. Acest *non multa sed multum* nu este fără legătură, poate, cu un substrat de mentalitate bănățeană, ce ar refuza poate cantitativismul ce devine un atribut benefic pentru alte manifestări de gen, și nu este lipsit de o dorință de adecvare la realitatea locului. Căci rar mai poți vedea în țară, așa cum se întâmplă la

Arad, oameni venind la teatru înveşmântaţi ca de sărbătoare, pregătiţi să fie ei înşişi... actorii unui „ceremonial" în acest festival pe care îl aşteaptă... tot anul – cum îmi mărturisea aici o doamnă din stal într-o seară şi cum se poate lesne deduce din discuţiile şi comentariile pasionate la terminarea reprezentaţiilor şi mult după aceea. • Asta nu înseamnă că, odată instalat în fotolii, publicul se declanşează ca un mecanism – de râs ori de plâns. Cine se află prima oară în mijlocul acestor spectatori şi e, poate, dăruit cu un temperament mai „dâmboviţean", să zicem, poate fi deconcertat de circumspecţia, de... expectativa oamenilor. Şi chiar mari actori ajunşi pe scena Festivalului de Teatru Clasic (unde sunt aşteptaţi întotdeauna cu frenezie!) au declarat, nu o dată, că au fost impresionaţi de răceala aparentă a sălii, dincolo de care se simte, însă, de pe scenă, „trăirea" intensă, ceea ce îi îndeamnă pe mulţi să se refere la exigenţa, dar şi la căldura publicului arădean Şi dacă trăire e... aplauzele la scenă deschisă şi ovaţiile la final sunt testul unui control de mare calitate. Publicul arădean este unul dintre cele mai cultivate (să nu uităm tradiţia teatrală a oraşului şi a zonei), festivalul acesta prin care este contactat la pulsul teatral al ţării binemeritându-l cu prisosinţă. Ceea ce legitimează eforturile organizatorice şi constituie cea mai mare răsplată a acestora. • „Clasicitatea" concepţiei nu a însemnat niciodată „osificarea" în proiect, iar ediţia a douăsprezecea a dovedit că „inovaţiile" (organice) sunt de dorit şi de aşteptat şi pe mai departe. Mă gândesc, la acel *workshop* despre punţi de comunicare în teatru, în fapt o dimineaţă minunată cu Dan Puric, benefică pentru toţi cei prezenţi, fie că erau profesori la şcoli speciale, critici, jurnalişti sau actori – principalii invitaţi la acea întâlnire – ori la „deschiderea" festivalului spre noi arii artistice (cum s-a întâmplat prin *Dialogurile* între muzică şi poezie, spectacol susţinut de Ion Caramitru şi Johnny Răducanu), şi noi arii... geografice. Fără a se putea vorbi despre intenţia internaţionalizării Festivalului, a fost remarcată cu mare încântare prezenţa baletului de la Teatrul Naţional din Pécs, renumit în toată Europa, recuperând prin mijloace specifice de expresie celebra scriere *Cocoşatul de la Notre-Dame*. Iar dacă tot sub egida Festivalului s-a produs, cum mai rar se întâmplă, şi o lansare de carte, *Cronici teatrale* de Victor Parhon (editată de Fundaţia „Camil Petrescu"), locul acestei acţiuni era poate acolo cel mai potrivit. Cronicile sale, un exemplu de dialog cu fapte de artă demne de a rămâne în memorie, sunt preocupate nu de puţine ori de imperativul restituirii clasicilor în expresie şi simţire contemporană; iar apoi, să nu uităm, regretatul critic a fost mai mulţi ani directorul artistic competent şi inspirat al Festivalului arădean. Ceea ce a şi făcut ca în ziua aceea să fie de faţă mulţi dintre marii săi prieteni spre a-i evoca memoria, de la editorul Florica Ichim, la grupul timişorenilor, în frunte cu criticul Mariana Voicu, de la omul de teatru italian Achille Rosseletti, un fidel admirator al efervescenţei spirituale sub care se plasează mereu Festivalul, la distinsa doamnă profesor universitar Lizica Mihuţ, unul dintre neobosiţii spectatori la reprezentaţiile festivalului de teatru clasic, însoţită fiind, de astă dată, de numeroşi studenţi de la Universitatea de Vest „Vasile Goldiş" al cărei rector este.



Cătălina PANAITESCU

București

Pe drumul competiției în teatrul pentru copii

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii „O sută, o mie, un milion de povești" (FITC) a ajuns la **cea de-a doua ediție!** anunțau megafoanele din Piața Amzei. Desfășurat între 7–14 octombrie, principalii organizatori de anul acesta au fost Teatrul „Ion Creangă", Primăria Municipiului București și canalul Cultural al Televiziunii Naționale.

Dacă s-ar face un studiu de fezabilitate al festivalurilor din țară, rezultatele ar dovedi că, în prezent, spectacolul pentru copii este un gen ce atrage publicul care dorește și este dispus să scoată câțiva bănuți din buzunar pentru un bilet la teatru. Ideea organizării unui festival *internațional* de teatru pentru copii, care propune o deschidere către scenele românești și europene, este cu atât mai lăudabilă. Copii și părinți, critici, practicieni și profesioniști ai teatrului au posibilitatea de a se bucura de o varietate de povești, istorii arhicunoscute sau gaguri improvizate și de

Scenă din *Ușa – doi clovni cu probleme*

a compara ce se întâmplă pe plan național și european la nivelul acestui tip de spectacol. Este ceea ce Patrice Pavis numea, în termeni englezești, un „*check-up*" esențial pentru sănătatea teatrului.

În luptă cu Ta-Ga-Ta și *Ușa – Doi clovni cu probleme* sunt două spectacole reprezentative în acest sens. Primul, producție a Teatrului Excelsior – o tentativă de *musical* pentru copii, construit în jurul unui aparat generator de liniște, denumit gedelin, și inventatorii săi. De partea cealaltă sunt „generatorii de zgomot" – Tămbălău, Gălăgie și Tapaj, iar întebarea este care dintre cele două tabere trebuie să învingă. O poveste închipuită și redată simplist, cu muzică și versuri fără ritm și rimă, cu costume, decoruri și efecte scenice făcute parcă să ilustreze reușitele tehnologiei epocii de aur, demult trecută pentru vremurile în care ne aflăm. Până și copiii, cu generozitatea lor extraordinară, păreau plictisiți, uitând uneori să pactizeze cu vreuna dintre tabere. De ce o trupă care tocmai își inaugurează propriul spațiu scenic vine cu o propunere așa de învechită, subestimând inteligența și imaginația celor mai tineri spectatori?

În *Ușa – Doi clovni cu probleme,* avem un lanț de situații generatoare, de data acesta, de întrebări, de căutări, de încercări care, nici ele nu aduc o rezolvare definitivă. Cum s-ar putea alftel? O producție care explorează cu mijloace minimaliste – o ușă plină de surprize, un lighean care se transformă în ocean, radio-detectorul care salvează situațiile aparent fără ieșire – și pătrunde în universul copilăriei cu haz, ironie și farmec actoricesc. În ciuda faptului că spectacolul s-a jucat în limba engleză, cei doi clovni finlandezi au stabilit o relație adevărată cu publicul, deopotrivă adulți și copii, folosind cu imaginație scena și sala laolaltă. Într-o condiție fizică de excepție, actorii făceau tot soiul de acrobații, cum ar fi să sari în cap de la trei metri ca totul să pară o joacă teribilă, dar firească. Pentru inventivitatea de care au dat dovadă, căldura, francheța și naturaleța cu care au dezvoltat întregul parcurs scenic, nu este de mirare că producția a fost răsplătită cu Premiul special al juriului.

Fântâna vrăjită de Joe Brennan, producție An Grinan Theatre, Irlanda, a fost un spectacol care promitea întâlniri cu creaturi nemaivăzute, uriași, puști neascultători și vrăjitoare rele – conform programului: „toate ingredientele necesare pentru a ține copiii lipiți de scaune". Pe parcursul spectacolului însă am descoperit actori care mimau actoria, o regie inconsecventă unde, chiar dacă erai vorbitor fluent de limbă engleză, abia reușeai să ții firul poveștii, și un decor banal făcut parcă să umple scena și nu să contribuie la valoarea ei. La polul opus se află *Turandot* – Teatrul de Copii și Tineret Constanța – un spectacol poetic, unde vorbele aveau aceeași greutate ca și efectele vizuale create de scenaristul, regizorul și scenograful McRanin. Deși avem de-a face cu un mit clasic, arhicunoscut, spectacolul constănțean pune accentul pe parcursul devenirii lui Turandot, cum și de ce s-a transformat această ființă nemiloasă într-una blândă și iubitoare, care se căiește și decide să își continuie viața alături de Calif. Un spectacol construit cu inteligență și umor, în care se cântă și dansează; decor și costume care aduc un plus de culoare și efect; o producție complexă creată de o echipă care și-a propus să provoace artistic și spiritual.

La FITC am reușit să văd un număr de spectacole, ce-i drept într-un program de o varietate redusă în comparație cu alte festivaluri internaționale de gen din lume. Anul acesta, la Edinburgh, la Secțiunea teatru pentru copii au fost invitate 70 de trupe internaționale, fiecare cu câte două–trei spectacole care se jucau în fiecare zi, pe o durată care varia de la una la patru săptămâni, în funcție de bugetul companiilor. Ca atare, pe lângă factorul diversitate, care este o condiție *sine qua non* pentru o manifestare cu caracter internațional, se programau cât mai multe reprezentații pe zi, astfel încât să se permită accesul unui public cât mai numeros. FITC este o inițiativă extraordinară pentru București în condițiile în care publicul reacționează pozitiv la propunerile sale. Însă este nevoie de mai mult pentru ca manifestarea să se înscrie în circuitul festivalurilor internaționale de teatru pentru copii din lume, să devină competitivă cel puțin la nivel european, ca astfel companiile de gen să fie interesate să vină și să joace la București. Toate acestea nu sunt ușor de realizat, însă cu dorința, pasiunea și tenacitatea românului, sunt convinsă că, în timp, lucrurile se vor îndrepta spre drumul concurenței reale și se va depăși faza de tentativă în care Festivalul se află în prezent.

Scenă din *Scufița roșie*

Alexandru ȘTEFAN

„N-o să zboare, că n-are aripi"

Cea mai mare bucurie pe care o poți avea când faci cunoștință cu un actor este să vezi că nu-și trădează personajul. Nu credeam că voi ajunge să fiu atât de sigur de o asemenea afirmație aparent ambiguă, numai că, deseori distanța de la artist la om crește, asemeni unei prăpăstii fără capăt. Și atunci te duci la teatru, pentru a vedea spectacole. Deprinderea aceasta poate deveni uneori plictisitoare. Voi recunoaște că ***Zborul*** trupei italiene „La Baracca", nu este o experiență uluitoare, cu profunde reveniri în spațiul copilăriei. Mi-e imposibil să cred altceva! În general, mintea noastră adultă tinde să se lase zguduită de povești complicate, cu mize mari! Poate pentru a-mi aminti copilăria, ar fi trebuit să văd un spectacol pentru adulți! Dar eu mă aflam la a doua ediție a **Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii!** Un domeniu nou, un teren cu legi proprii pe care, abia în ultimii ani, trupele de teatru în frunte cu ASSITEJ, se străduiesc să-l descopere!

Când au sosit în holul destul de strâmt al hotelului, erau trei: Bruno, Fabio și Alex. Bruno, personajul ludic, visător și vorbăreț, sigur pe el poate până la îngâmfare, mereu zâmbitor și sociabil, părea născut sub semnul unei stele optimiste, aducătoare de noroc. Fabio, cu mersul apăsat și greoi, cu gesturi instinctiv brutale, laconic în explicații și detaliat în ironii, își lăsa privirea ascuțită

Bruno CAPPAGLI și Fabio GALANTI în *Zborul* de Bruno Cappagli

să mă radiografieze. În ceea ce îl privește pe Alex, poate fizicul masiv, poate comportamentul puțin relaxat, în comparație cu al celorlalți doi, mi l-a trădat: el nu era actor, era „omul din spate", pe care ei, în aplauzele publicului, aveau să-l salute de fiecare dată.

Mi-am luat în primire funcția de ghid lingvistic și, cât timp au avut nevoie de mine, le-am cerut explicații. Scenografia îi aparținea lui Fabio: motoarele complicate până la incredibil, scaunele și țevile multifuncționale, paturile suprapuse, bicicletele rupte și, în final, fantastica mașinărie de zbor... Muzica fusese aleasă de Bruno: ritmurile balcanice gen Emir Kusturica sau Bregovic, tradiționala *Ciocârlie,* iar pentru a face notă discordantă – melancolicul Jean-Baptiste Clement.

Când s-au urcat pe scena destul de largă a teatrului, erau doi: Bruno devenise *Gioacchino,* iar Fabio devenise *Gustavo.* O schimbare de nume, un decor fix, dar în rest, totul la fel! Ce se vede pe scenă nu se numește „verosimilitate". Oricum, copiii n-ar înțelege-o. Acolo sunt sentimente și comportamente imperturbabile. Pe scenă NU se joacă teatru. Gustavo vrea să cerceteze miezul pământului apelând la burghiuri mecanice, neîncrezător în vise și mereu frământat de suspiciuni. Gioacchino ascultă muzica vântului, cercetează legile naturii, purtat ca un prunc în brațele imaginației și dorinței. Doi poli se atrag pentru a învinge gravitația, dar nu știm dacă reușesc.

Câteva exagerări în jocul actoricesc pot deranja atenția critică. Dar nu aceasta e miza. Ei joacă pentru copii, provoacă râsul, și asta e de ajuns. Sunt lucruri pe care publicul cu adevărat important nu le-a sesizat.

Picătura de adevăr: „A fost odată ca niciodată un om pe nume Gustav Mesmer care a vrut să zboare pe o bicicletă". Lui i se dedică această poveste

care este poate un pic complicată pentru mintea unui copil. Greutatea acestui trup ce nu vrea să se ridice de la sol e, de fapt, povara prejudecăților: „nu poți zbura fără motor!" – e lupta infinită cu propria încorsetare. O lacrimă s-ar putea prelinge din ochiul obosit de ani al unui adult ce a uitat poate cum e să visezi. La fel de armonios ar suna „nu poți să joci fără text" sau „nu poți să faci o cronică fără citate". Pentru un copil, brațele sunt încă aripi, iar înaltul cerului nu a încetat să mai fie explorat. Pentru el, aceste lucruri sunt posibile, iar în fața ochilor nu vede decât universul unor oameni plini de griji. Reușita, finalitatea, bucuria extremă pe care o pot trăi, este că acei adulți atât de masivi au învățat să gândească la fel ca ei. Nu e de mirare veselia lor de neimaginat! După ce de-a lungul întregii povești i-am auzit strigând: „N-o să zboare că n-are aripi" sau „Fă-ți o elice" sau „Nu ți s-au lungit mâinile!", în întunericul din sală îi aud apoi: „Gata, au reușit! Știam noi că dacă ne ascultă or să reușească".

Nu mai știu câți erau în sală când cei doi protagoniști și-au luat la revedere de la public. Îmi amintesc că toți erau mici și îndepărtați, ca atunci când te uiți de sus în zborul tău însingurat deasupra scenei.

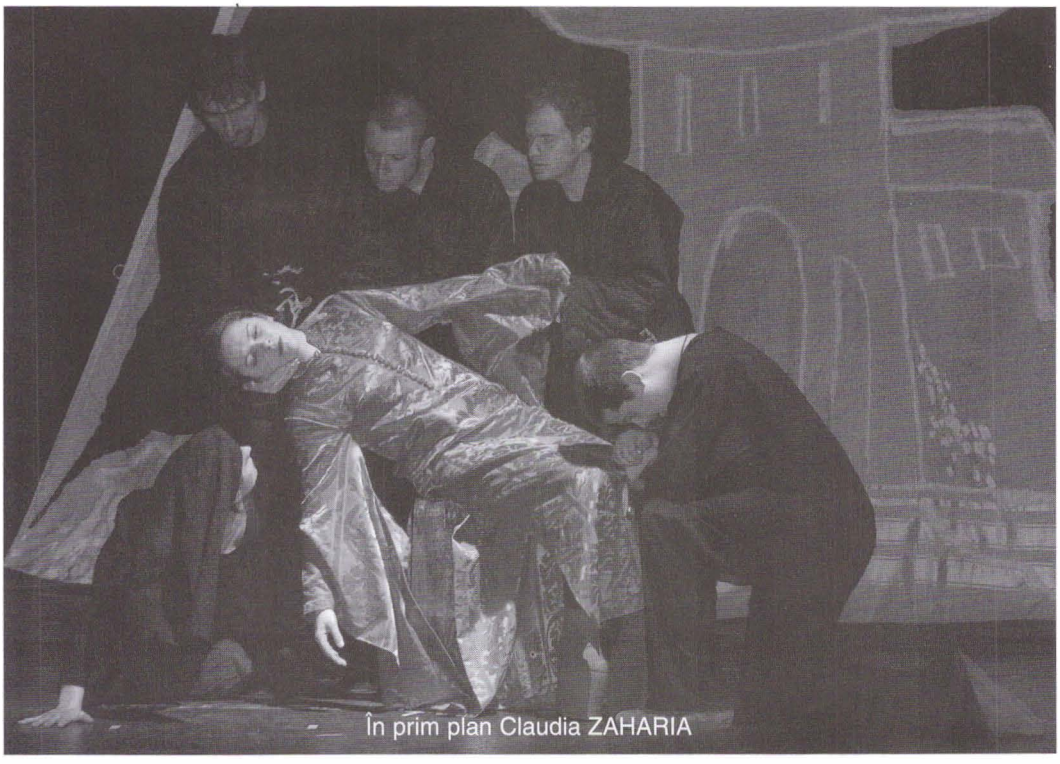
Trupa La Baracca, Bologna, Italia – Zborul/Il volo **de Bruno Cappagli. Regia: Bruno Cappagli, Stefano Filippini. Scenografia: Fabio Galanti, Enrico Montalbani. Muzica: Bruno Cappagli. Cu: Bruno Cappagli (*Gioacchino*), Fabio Galanti (*Gustavo*). Data reprezentației: 10 octombrie 2006.**

„Prea matura" Turandot

„Mi dispiace l'ideea di Turandot per bambini" îmi spunea Bruno la ieșirea de la spectacol. Nu țin la părerea lui pentru simplul fapt că provine din patria-mamă a lui Gozzi, pentru că e actor la un teatru pentru copii, și pentru că trupa lui a fost invitată să joace pe scena Teatrului „Ion Creangă" în cadrul Festivalului Internațional. Nu țin la părerea lui, dar o împărtășesc.

Oare nu ***Turandot*** este prințesa aceea sadică ce își ucide pretendenții? Oare nu e asta povestea unei ambiții, a unei lumi sufocate de tradiții decadente, în care rațiunea și bunul simț învinge? Câtă dragoste poate fi în sufletul unei femei învinse? Cât de simplă poate fi situația aceasta, încât să o înțeleagă chiar și un copil? De obicei, în cadrul festivalurilor de teatru pentru copii sperăm la un public format din minți tinere și nevinovate. E drept că nevinovăția lor e direct proporțională cu nivelul de trai, dar nu putem miza mereu pe o cifră atât de variabilă. Cum îi poți spune unui copil povestea unei femei ce nu vrea să iubească? Cum poate un copil să înțeleagă orgoliul și mândria rănite, pasiunea dusă până la obsesie a unui prinț renegat, un set de norme aflate la mii de kilometri distanță, pe care, nici noi, nu le putem motiva logic?

Poate din această cauză, o a doua problemă pe care o ridică povestea lui Turandot este aceea că nu poți ști niciodată cum este mai bine să o reprezinți pe scenă: ca basm oriental, apelând la elemente din teatrul *Kabuki* sau *Nô* sau, ca teatru occidental, preferabil cu elemente din *commedia dell'arte*. Așadar, în afara acestor două opțiuni între care au balansat regizori mai mult sau mai puțin curajoși, Mihai Constantin Ranin o potențează pe a treia: spectacol pentru copii.



În prim plan Claudia ZAHARIA

E nevoie de un spirit foarte fin și foarte profund pentru a reuși o asemenea tentativă... un spirit care, spre marea mea dezamăgire, la ora actuală nu mi-l pot imagina. Recunoscând că nu a dorit să rămână fidel nici lui Gozzi și nici lui Puccini, și mizând vizibil pe desprinderea de text, regizorul nu ia în calcul un aspect foarte important: spectatorul, mai ales cel tânăr, nu cunoaște textul, deci nu se poate bucura de o variațiune, fie ea și cu *happy-end*.

Evident, dramaturgia nu e totuna cu teatrul și, conform poveștilor tespianice cu jocul pe cartea de telefon, am putea spera la o dinamicitate morganică care să încânte privirile infantile până la cotele extreme. Dar nici asta nu se întâmplă. Magia camerei negre nu e de ajuns, iar jucăușele ei mâini, nici atât! Actorii teatrului din Constanța dovedesc un calm necaracteristic, ce amorțește involuntar sala.

„Vă plac poveștile de groază?" – o replică a unui început ratat! Tuturor copiilor le plac poveștile de groază! Paradoxul este că, pentru a înțelege Turandot, nu trebuie să fii copil! Trebuie să privești în adâncul tău, să-ți amintești tot ceea ce ai vrut dar nu mai vrei, tot ceea ce ai fost, dar nu mai ești, și te vei îngrozi de tine însuți. Copiii înțeleg poezia, dar povestea lui Turandot nu are nimic poetic. Este vorba de un bun-simț elementar, pe care numai maturizându-te îl pierzi.

Teatrul pentru Copii și Tineret din Constanța – Turandot **după Carlo Gozzi. Scenariu, regie, scenografie: Mihai Constantin Ranin. Cu: Claudia Zaharia (*Turandot*), Lucian Zaharia (*Altoum*), Daniel Minciună (*Ping*), Clara Ghiuvelechian (*Pong*), Daniela Manolache (*Sclava*), Tiberiu Roșu (*Barach*), Radu Răzvan (*Calaf*), Adrian Bădila, Ion Ciolan (*curteni*), Radu Niculescu (*Povestitorul*). Data reprezentației: 9 octombrie 2006.**

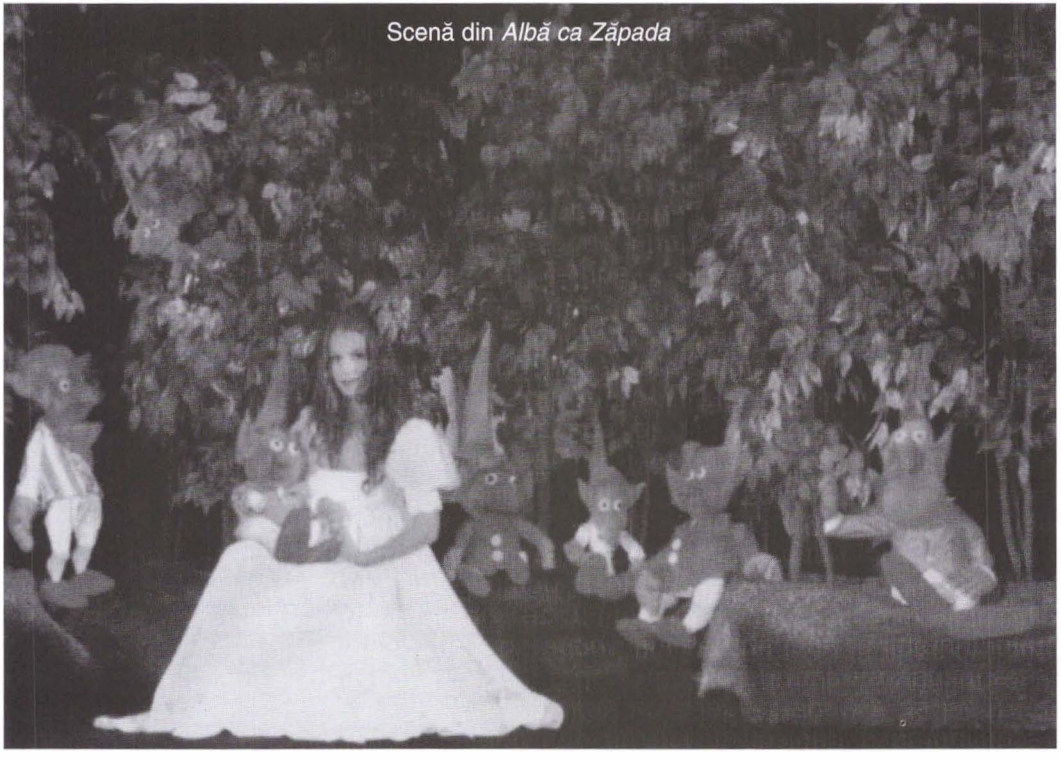
Ion PARHON

Păpușa face diferența !

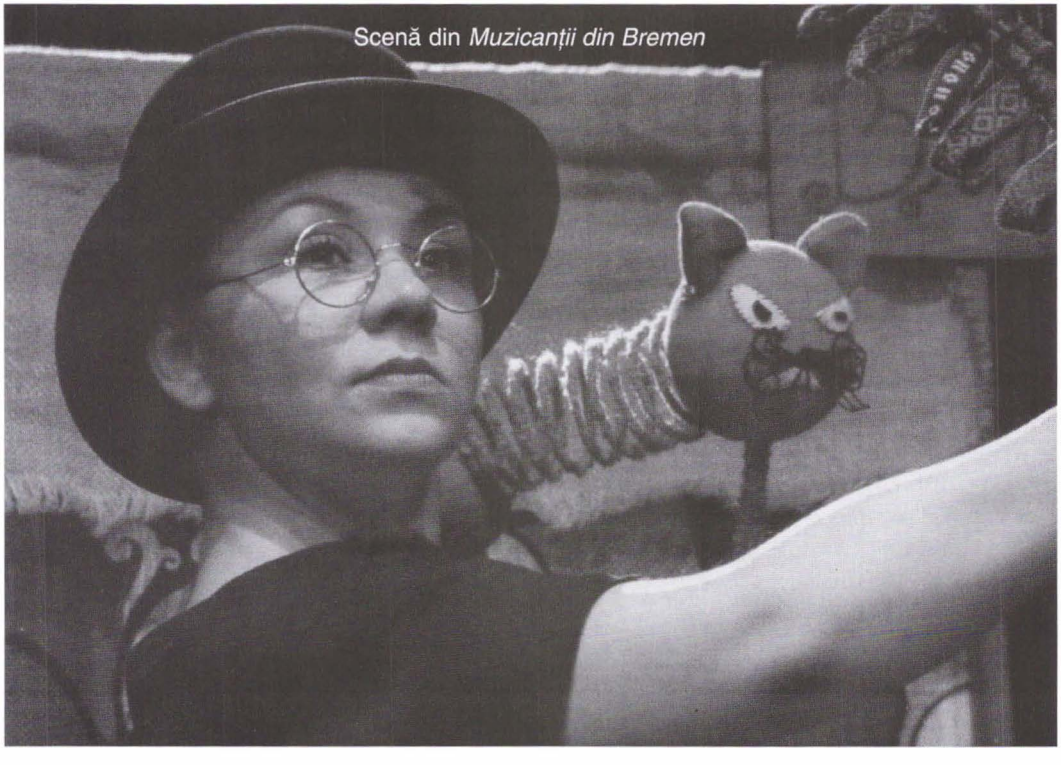
Atât reprezentațiile foarte bune, cât și acelea care nu au urcat pe podiumul laureaților în **Festivalul Internațional al teatrelor de păpuși și marionete „Puck"**, de la Cluj-Napoca, ori mai ales ele, ne-au prilejuit unele reflecții, nu întotdeauna vesele, cu privire la rolul păpușilor sau la relația actor–păpușă în aceste spectacole.

Nu puține exemple, cum ar fi spectacolele cu *Ursulețul de pluș și animalele,* adus în Festival de Teatrul de păpuși din Budapesta, *Punguța cu doi bani,* în interpretarea unei trupe a Teatrului clujean „Puck", *Albă ca Zăpada,* oferit de Teatrul „Țăndărică" din București, *Alice în țara minunilor,* datorat Teatrului „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, sau *Pantofiorii roșii,* „recital" al actriței Emmanuelle Kapokaki, din Grecia, ne-au dezvăluit *o binevenită legătură între actori și păpuși,* adeseori aplauzele răsplătind ambele „componente" ale discursului scenic, chiar dacă vâlcenilor, lipsindu-le microfonul de lavalieră, le-au rămas destule replici departe de... urechile spectatorilor. Atenția *prioritară* acordată, pe bună dreptate, păpușii s-a făcut simțită și mai bine în reprezentația Teatrului „Saltamontes Puppet" din Cham, Germania, cu *Babui*, ori în excelentul spectacol cu *Prințul Mirko*, prezentat de Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș, unde micile personaje au impresionat prin ingenioasa valorificare a întregului spațiu de joc, prin virtuozitatea mânuitorilor și prin mariajul dintre filoanele comice și lirice conferit reprezentației, în timp ce spectacolul cu piesa *Califul Barză,* datorat aceluiași Teatru „Ariel", a confirmat profesionalismul și harul doamnei Eugenia Tărășescu-Jianu, creatoarea păpușilor.

Un spectacol care, pur și simplu, a ridicat sala în picioare, entuziasmându-i și pe adulți și pe prichindei, cu titlul *Desen animat,* conceput la Teatrul de păpuși „Vasilache" din Botoșani, și-a construit întregul temei al succesului pe *păpușa-personaj,* în fapt, un simplu contur animat, amintind de „omulețul lui Gopo", executat aici dintr-un ... burete. Mobilitatea permanentă a personajului și expresivitatea ieșită din comun, ca rezultate ale unei mânuiri impecabile, dar și umorul său irezistibil au avut darul de a se constitui într-o persuasivă pledoarie în direcția inventivității și a ingenuității pe care trebuie să le dovedească (ori să le recupereze) aceste spectacole, ca o condiție a succesului bizuit, mai întâi de toate, pe *Măria Sa, Păpușa!* Faptul s-a făcut simțit în mod exemplar și în spectacolul celor doi artiști minunați de la „Magisch Theater", din Maastricht, Olanda, cu *Panta Rhei,* adresată cu precădere adulților, unde, în plus, am apreciat misterul și poezia poveștilor laconice despre viață și iubire, naștere și moarte, ori despre ireversibila lucrare entropică a timpului. Personajele de mărimi foarte diferite, măștile adeseori grotești, lentoarea și ea fascinantă a mișcării păpușilor, totul acompaniat de un inspirat „vehicul" sonor, cu rezonanțe telurice, potrivite scenografiei nu mai puțin generatoare de mister, dau naștere unui spectacol nonverbal, „de imagine", impresionant prin profesionalismul și modernitatea ce i-au asigurat „Marele premiu".



Scenă din *Albă ca Zăpada*



Scenă din *Muzicanții din Bremen*

La polul celălalt al impresiilor legate de *„atitudinea" realizatorilor față de dreptul mai mult sau mai puțin „sacru" al păpușilor și marionetelor* de a ocupa un rol de prim-plan în spectcolele „de gen", s-au aflat câteva reprezentații edificatoare pentru impuritățile și improprietățile ce se ivsec adeseori astăzi în repertoriul teatrelor și al festivalurilor artiștilor păpușari.Dacă în cazul spectacolului cu *Regele Rigocsor,* al Teatrului „Bobita" din Pécs, Ungaria, prezența anemică a păpușilor, uneori sugerată prin umbre, este contrapunctată (nu și salvată) de o muzică plăcută și de asemănările cu „spectacolele de revistă", în cazul altor două discursuri scenice, legătura cu teatrul de păpuși era și mai greu de ghicit. Mă refer la *Regele cocoșat,* oferit de Teatrul „Gong" din Sibiu, , un îndemn la atitudinea grijulie, dacă nu chiar și la dragoste față de animale, unde apariția „meteorică" a Cerbului este sufocată de jocul neconvingător al actorilor și de replicile cu iz mai degrabă pedagogic decât artistic. Dar surpriza cea mai neplăcută a venit, în acest festival, de la Teatrul de păpuși din Baia Mare, care, cu totul neinspirat, ne-a oferit un pretențios spectacol cu *Povestea Regelui Lear,* incapabil de a trezi emoție autentică în public. Când plictisitor, populat de clișeele „teatrului adulților", ale cărui mijloace le folosește fără succes, când de-a dreptul stânjenitor prin umorul său ... involuntar, acest demers artistic nu și-a demonstrat nici legătura cu teatrul de păpuși, nici pe aceea cu teatrul de bună calitate, în general. *Dar poate că rostul unui festival tocmai acesta este : de a sublinia și comorile, dar și erorile din viața spectacolului, din activitatea acelora care îl slujesc.* Și din acest punct de vedere, festivalul clujean poate fi considerat o reușită.

Raluca TULBURE

Puck 2006

Niciodată toamna nu a fost mai frumoasă ca anul acesta la Cluj-Napoca. Un soare cald, o „ploaie" de evenimente culturale, unele care s-au suprapus, au făcut ca orașul de pe Someș, aflat în reparații, să devină o gazdă primitoare. Ediția a V-a a **Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete „Puck"** s-a desfășurat în perioada 23–27 octombrie 2006 și și-a stabilit niște obiective clare: să cultive ideea că păpușa e mai mult decât o simplă figură ludică, victima unui entuziasm pasager pentru o „modă teatrală", să exploateze caracterul multilingv al locului, să se îngrijească de „igenizarea" memoriei comunității prin întoarcerea la lumea basmelor copilăriei, descoperirea unor noi forme de expresie în teatrul de animație. Dacă primele cerințe sunt ușor de îndeplinit, ultima este mai greu, dar ediția din acest an a scăpat de sub spectrul tehnicii „black light" și a intrat sub incidența proiecțiilor video folosite de mai toate trupele din țară.

Trupele românești au fost în număr de 11. Spectacole diverse, povești interesante și multă, multă muzică au atras un public extrem de numeros care a umplut până la refuz, indiferent de ora de programare, sălile Teatrului Național „Lucian Blaga", sala Casei Studenților (cam improprie și foarte friguroasă), cea a

Punguța cu doi bani

Cercului Militar sau pe cea a teatrului-gazdă (mult prea mică pentru „invazia" de copii). Deschiderea a făcut-o Teatrul „Țăndărică" cu spectacolul *Albă ca zăpada,* în regia lui Cristian Pepino. Peste 1600 de prichindei au participat plini de entuziasm la derularea acțiunii, admonestând-o pe vrăjitoare, dialogând cu piticii sau tropăind fericiți la final. Juriul condus de criticul Ion Parhon (membrii fiind Roxana Croitoru, Liviu Malița, Zsehransky István și subsemnata) a acordat Premiul de popularitate spumosului spectacol bucureștean.Compania „Libelula", un teatru particular cu o activitate bogată, a prezentat *Muzicanții din Bremen,* un spectacol interactiv despre singurătate, tristețe și prietenie. Montarea Teatrului pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași cu *Capra cu trei iezi* (regia Toma Hogea), deși păstra firul epic al poveștii lui Ion Creangă, a avut unele „intervenții" care au dus la momente trenante, plictisitoare. De menționat doar plastica semnată de Mihai Pastramagiu, și care amintește de desenele animate. Teatrul „Puck" (secția română) ne-a prezentat un antrenant spectacol cu *Punguța cu doi bani* (regia Decebal Marin) care pentru hazul, savoarea și prospețimea montării, a respectului față de creația lui Creangă a primit Premiul pentru calitatea restituirii textului clasic. Despre *Povestea Regelui Lear* (regia Alina Hiristea) jucată de Teatrul din Baia Mare n-ar fi de spus decât că „pălăria " s-a dovedit a fi prea mare, că păpușile se văd abia în final și... „restul e tăcere". Secția maghiară a teatrului-gazdă a prezentat *Sărmanul Johnny și prințesa Arnika,* o poveste simplă despre dragoste. *Alice în țara minunilor* realizat de Alin Antemir la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea are certe calități păpușărești, dar a pierdut mult, pentru că nimeni nu s-a gandit să le pună actorilor lavaliere și texul nu s-a auzit deloc.Pentru scenografie spectacolul a primit o mențiune. Ca și anul trecut, Teatrul

„Ariel" din Târgu Mureș a fost „campion". Trei spectacole – o mențiune și un premiu. *Califul Barză* (regia Oana Leahu), în care se face apel la proiecții video, la „black light", are o scenografie frumoasă (Eugenia Tărășescu Jianu a primit o mențiune), bazată din plin pe folosirea albului și niște păpuși expresive. Al doilea spectacol. *Prințul Mirko,* a stârnit admirația celor prezenți prin folosirea păpușilor tradiționale, a unui decor minimal, dar extrem de sugestiv, textul a fost rostit live, impecabil, la fel și mânuirea, determinând juriul să-i acorde Premiul pentru cel mai bun spectacol. *Vacanță la Sevilla,* a treia propunere a Teatrului „Ariel", s-a adresat adulților, fiind o pledoarie pentru descoperirea iubirii la orice vârstă. *Vrăjitorul din Oz* (regia Oana Leahu), prezentat de Teatrul „Prichindel" din Alba Iulia, este o invitație la autocunoaștere, la înfrângerea spaimelor pe care le avem, iar compozitoarea Doina Crișan Rusu a primit Premiul pentru muzică originală.Teatrul „Gong" din Sibiu nu a putut prezenta spectacolul înscris în program, ci unul mai vechi *Regele cocoșat* (regia Bogdan Drăgulescu), care are culoare și o morală etern valabilă: „frumusețea nu e de ajuns dacă nu există dragoste, bunătate și înțelegere". *Desen animat* (regia Valentin Dobrescu), prezentat de Teatrul „Vasilache" din Botoșani, are umor, finețe, gingășie, iar omulețul din burete este mânuit extraordinar, fapt constatat de juriu, care i-a conferit Premiul pentru virtuozitate. *Fata babei și fata moșneagului* (regia Valentin Dobrescu), jucat de Teatrul de Animație din Bacău, ne-a oferit o lectură puțin imaginativă a poveștii.

Trupele străine au fost mai puține ca anul trecut, dar la fel de interesante. Din Germania, Teatrul de păpuși Saltamontes a venit cu *Babui.* Înaintea unui spectacol, păpușarii constată că lada în care ar fi trebuit să fie păpușile de la *Cenușăreasa* era goală. Singurele lucruri de care se puteau folosi fiind o carte, un ou și niște ziare. Ghidându-se după carte, cei doi animatori fac păpușile din ziare și încropesc o nouă poveste. Finețe, rafinament, măiestrie, atuuri care au făcut ca spectacolul să primească Premiul pentru ingeniozitate și acuratețe. Teatrul „Bobita" din Pécs, Ungaria, ne-a prezentat *Regele Rigocsor* un muzical cu puține virtuți păpușărești. Teatrul de păpuși din Budapesta ne-a oferit *Ursulețul de pluș și animalele*, un spectacol bine gândit vizual și scenografic și care a luat o mențiune pentru expresivitatea personajelor inanimate. Emmanuelle Kapokaki din Grecia a realizat spectacolul *Red shoes (Pantofii roșii),* care are la bază o poveste tristă de Andersen.O cutie se deschide, apare un mic teatru și pantofii roșii pornesc la dans. Versiunea scenică are pitoresc, lucru observat și de juriu, care a acordat Teatrului vizual „Prassein Aloga" din Atena o mențiune. Ultimul spectacol din concurs a încheiat „apoteotic", și o spun fără emfază, dar așa a fost. *Pantha Rei II,* prezentat de Magisch Theatertje din Maastrich, Olanda, a luat Marele Premiu dintr-o suflare. Are de toate: rafinament, măști, păpuși de mari sau mici dimensiuni, efecte de lumină surprinzătoare, teatru de umbre, toate îmbinate pentru a crea o magie fără cuvinte, o mânuire perfectă, un ritual în care „totul curge".

Au mai fost: work-shopuri având ca temă terapia prin artă, psihodrama, basmul terapeutic și păpușile terapeutice, spectacole ale studenților păpușari din București și Budapesta, o reprezentație pentru adulți cu *Angajare de clovn,* sponsori destul de generoși, factori de răspundere care au sprijinit Festivalul și care au promis că o vor face și anul viitor. Și peste toate astea, două premiere la Teatrul Național, multă grijă din partea gazdelor ca să ne simțim bine, supărare că teatrul a fost spart de hoți (fără pagube), bucurie la final, dorința de a ne revedea și în 2007. Ș-am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea așa...

Mircea GHIȚULESCU

Alba Iulia

Povești pentru copii și oameni mari

Teatrul Prichindel din Alba Iulia „ne-a relatat", între 4 și 8 octombrie 2006, zeci de **Povești pentru copii și oameni mari.** Noul festival cu acest nume ne dă impresia că Ioana Vieru și Alina Moldovan au aprins un bec pe harta teatrală a României. O „lumânare" pâlpâia, oricum, la Alba, și înainte de 1990, pentru că Teatrul de păpuși, centrul de iradiere al festivalului conceput de actrița Ioana Vieru, directoarea teatrului, s-a înființat în anii '50 ai secolului trecut. Un Festival, ca și în alte părți ale lumii, răscolește și pune în mișcare interesul latent al comunității . Experiența mondială a dovedit că se vor găsi totdeauna mii de „gură-cască" dispuși să râdă, să plângă, dar mai ales să aplaude în piciore ideile celorlalți. Oricum, între 4 și 8 octombrie puțini albeni (oare așa se spune pentru albaiulieni?) au dormit liniștiți dacă nu au obținut un bilet la unul dintre spectacolele programate. Pentru că organizatorii au avut, din pornire, ideea inspirată de a crea un *festival pentru toți.* Capcana a fost că , alături de poveștile pentru copii de dimineață au fost programate (mai spre seară sau mai spre dimineață la „Pub 13") multe și de neimaginat *povești adulte* la care copii nici nu visau.

1. Poveștile pentru copii vor fi judecate până la sfârșitul lumii cu *nerăbdare* , criteriul critic cel mai selectiv. Și-l asumă, analfabeții, copiii și cunoscătorii (eventual critici de teatru). Așa s-a întâmplat la Alba Iulia și nimeni nu a greșit. La *Cenușăreasa,* vechiul și mereu admirabilul spectacol al lui Silviu Purcărete de la Teatrul Țăndărică era în sala de spectacole de la Casa de Cultură a Studenților o liniște desăvârșită. Mâinile uriașe dar primitoare ale Zânei Bune adăposteau oropsita Cenușăreasă ca în cupa unui crin, O scenă ce nu se uită ușor, pe care doar teatrul de marionete o poate face. Zâna lipsea, erau prezente doar mâinile ce aduceau fericirea viitoarei prințese. Copiii urmăreau cu respirația tăiată adulta metonimie. .Pe cât de limpede povestea Silviu Purcărete *Cenușăreasa,* cu actorii de la „Țăndărică" (Liliana Gavrilescu, Eugenia Barbu, Grațiela Ștefan Ene, Cristina Roșiianu), pe atât de încâlcită era povestea Monei Chirilă de la Cluj-Napoca, cu o adaptare pentru *commedia dell'arte* după *Corbul* de Carlo Gozzi. Aceeași sală (adevărat, mult prea mare pentru aceste spectacole mici ce presupun o intimitate, o trăire împreună a poveștii) devenise asurzitoare. Nerăbdarea intra în acțiune: copiii sancționau calitatea spectacolului prin neatenție. Il ignorau și abia așteptau să iasă afară, bucuroși că s-au ales cu un balonaș și un steguleț. cu sigla „Povești pentru copii și oameni mari". Revenind la *Vrăjitorul corb* de la Cluj-Napoca, căci spectacolul expune în toată splendoarea acea eroare majoră de a considera că totul este ușor de înțeles. Adevărații artiști consideră, dimpotrivă, că nimic nu este ușor de înțeles. Personajele unei povestiri fantastice sunt înlocuite cu caracterele *commediei dell'arte* gen, de teatru italian perfect realist și cotidian. Această hibridare „miciurinistă" pe care practică o Mona Chirilă sub pretextul comparatismului și analogiilor savante – vezi și *Ubucurești* (cu scene din *Conul Leonida* și *Ubu Roi*) de la Teatrul Național din Cluj-Napoca – este întrutotul admisibilă dacă obține aprobarea copiilor. Dar la Alba Iulia copiii nu au aprobat spectacolul. Poate că la Cluj-Napoca sunt copii mai îngăduitori. Ne-am deplasat la *Vrăjitorul corb* să admirăm un excelent actor de comedie, pe Ovidiu Crișan, care a jucat „la disperare" rolul Vrăjitorului în fața câtorva sute de copii ce refuzau să se

concentreze. Cristian Pepino, unul dintre acei puțini maeștri ai genului care nu mai pot să greșească", ne-a povestit" cu mult umor într-o succesiune de imagini create de scenografa Cristina Pepino *Pecetea fermecată* de Clemens Brentano (Teatrul de copii și tineret, Constanța). Marionetele joacă aici la concurență cu actorii și se pun în valoare reciproc, iar Cocoșul care a înghițit pecetea fermecată a înțeleptului Solomon (tot timpul te ducea cu gândul la *Punguța cu doi bani*) are un umor nebun. Povestea nu este moralizatoare ca *Cenușăreasa* (unde este înfățișată virtutea răsplătită), ci rămâne un *„conte drolatique"* menită doar să amuze asemenea absurdităților din poveștile românești cu Păcală. Noutățile, câte au fost, sunt Oana Leahu și Bogdan Drăgulescu, două nume ce vor avea ceva de spus în teatrul de animație. Oana Leahu ne-a spus povestea *Vrăjitorul din Oz* cu actorii de la Teatrul Prichindel din Alba Iulia (Ioana Vieru, Teodora Popa, Amalia Pop, Felicia Dicu, Anca Hăprian Dan, Ramona Benchea, Dorin Bordeu, Radu Hăprian Dan, Dan Felix Purceleanu, Ioan Pompiliu Cristea) și *Califul Barză* de Wilhelm Hauff cu marionetiștii de la Târgu Mureș. Deși „necopt", abia ieșit din repetiții, *Vrăjitorul din Oz,* este, în schimb, un spectacol orientat foarte clar în direcția pedagogică exaltând prietenia ca valoare morală ce ne ajută să depășim orice obstacole Micuța Dorothy (șarmantă în interpretarea Ioanei Vieru) și prietenii ei Cățelușul Toto (mic și nostim, mânuit de Teodora Popa), Leul cel laș (un expresiv personaj creat de Dan Felix Purceleanu), Omul de paie (Radu Hăprian Dan) – un interesant personaj combinat (actor transformat în marionetă) stârnesc mereu interesul.. Mai „așezat" este, însă, *Califul Barză* de Wilhelm Hauff creat de Oana Leahu la Teatrul Ariel din Târgu Mureș , limpede, fluent , atrăgător. Bogdan Drăgulescu nu este nici el (cum nu este nici Oana Leahu) un nume cu totul nou în teatrul de marionete dar frecvența sa „pe piață" este mai mică. Spectacolul de la Teatrul Gong din Sibiu cu *Regele cocoșat* a scăzut la nivelul interpretării dar *Castelul din Carpați* de Jules Verne de la Teatrul Gulliver din Galați a fost un triumf al efectelor exterioare , tehnice și scenografice, unele din ele (culoare de lumină și bolte realizate prin laser) fiind pentru noi premiere absolute. Spectacolul, copleșitor, spre final, prin forța imaginilor , reușește să „povestească" o dramă, lucru mai puțin obișnuit în teatrul de marionete.

2. Poveștile pentru oameni mari au venit, cele mai multe, de la Teatrul Odeon. Spectacole vechi și bune, emoționante, adevărate, cum este *Gaițele* de Al. Kiriițescu în regia lui Alexandru Dabija, jucată cu voluptate de actori, ovaționate minute în șir de publicul din Alba Iulia care *cere teatru* . Destul de aproape de *Gaițele* prin investigația în lumea maniacală a bătrâneții este și *Joi.mega.Joy* de Katalin Thuroczy, piesă pusă în scenă cursiv de Radu Afrim și jucată excepțional de actorii de la Odeon. Este *masa comună de joi* într-o familie maghiară mic-burgheză cu vagi fumuri de noblețe indispensabile maghiarismului, îmbătrânită între coșmarul Trianon și ocupația sovietică. Coca Bloos a impresionat asistența de la „Pub 13„ din Cetate cu parodia Ofeliei (*Ich bin Ofelia*) scrisă de Gertrud Fussenegger. Nemții, începând cu însuși Heiner Müller, sunt morți după Shakespeare pe care îl întorc pe toate părțile. Aici , Ofelia îl acuză pe „William" că i-a mistificat destinul. Coca Bloos așază temeinic personajul la limita dintre adevăr și ficțiune, dintre râs și plâns. *Creatorul de teatru* cu Marcel Iureș în recital *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare și *Șatra* al Teatrului Național din Constanța, spectacole de asemenea cunoscute și aplaudate sunt poveștile pentru oameni mari din Alba Iulia, care au umplut sălile cu spectatori entuziasmați. Lecturile de piese pentru copii, atelierele de dramaturgie, spectacole pentru copiii imobilizați în spitale au îmbogățit programul Festivalului de la Alba Iulia, de un gust ireproșabil, nici o clipă provincial.

Andreea DUMITRU

Cluj

„Dead end" pentru colocviul criticilor

Relatarea de față despre a treia și ultima ediție (sunt convinsă, pentru multă vreme de acum înainte) a **Colocviului Național al Criticilor de Teatru de la Cluj** îmi dă ocazia să mă despart în mod public de un termen pe care l-am folosit eu însămi prea mult timp, cu o încăpățânare naivă, stereotipă și, pe bună dreptate, ridicolă (ea chiar a făcut obiectul unei ironii din partea unui cronicar matur). E vorba de *breaslă* – până și sonoritatea arhaizantă a cuvântului mi se pare acum, recunosc, suspectă, dacă o raportez la terminologia *updatată* în forță a criticii *recente.* Cât despre semnificația lui, ce să mai vorbesc. Mi-am imaginat că e suficient să aduci în discuție „breasla" și, odată cu ea, acea nostalgie a artizanatului nobil și competent, pentru a subscrie la valori generoase și necesare precum solidaritate – fie ea chiar simplu partizanat împotriva imposturii și a compromisului – amiciție, respect, interes sincer față de opiniile și preocupările celuilalt, altruism și câte și mai câte. În fine. Vă invit pe voi toți, foști „colegi de breaslă", să faceți acest exercițiu, i-aș spune, de stoicism, de n-ar fi vorba mai degrabă despre autism. Dacă termenul de mai sus vă era cumva, fără s-o mărturisiți deschis, de mai multă vreme antipatic, acum e momentul să-l abandonați fără regrete: înlocuiți-l

Foto: Nicu Cherciu

Regizoarea Anca BRADU și directorul Teatrului Național din Cluj, scriitorul Ion VARTIC

plini de încredere cu noțiuni familiare făcute să anuleze diferențele și să topească animozitățile. Doar într-un context neprotocolar și lipsit de complexe, ghinionul celui care se trezește singurul referent printre mulți alți participanți relaxați poate fi suportat mai ușor, iar adevăratele probleme ori teme de discuție pot fi fentate cu eleganță.

Post-factum, Colocviul de la Cluj pare să fi avut pentru criticii de teatru o singură relevanță: aceea de a le fi demonstrat, *încă odată*, că nu sunt și nu pot fi o breaslă, adică o comunitate de profesioniști care să-și propună proiecte și care să le și ducă la bun sfârșit *împreună*. Ironia *Colocviului național de critică teatrală*, asumat de Teatrul Național din Cluj, susținut de Ministerul Culturii și Cultelor și UNITER, face ca el să se fi născut în capul unui regizor. Dar dacă la primele două ediții, discuțiilor stârnite de pasiunea pentru teoretizări subtile și pragmatism disciplinat a lui Mihai Măniuțiu li s-au alăturat nu doar reputați critici contaminați de *febra scenelor*, așa cum este Dan C. Mihăilescu, ori confrați precum Alexandru Dabija, ultima ediție a fost cu desăvârșire cea a autosabotajului. Fie prin neparticipare, fie printr-o prezență de complezență (scuzați rima involuntară). Ne-am revăzut mai puțini, mai triști, mai neinspirați și mai deconectați ca niciodată. Deși premisele păreau, cel puțin ele, mai optimiste decât anul trecut. Temele acceptate cu majoritate de voturi își găsiseră și moderatorii și susținătorii. Atunci, ne-am întrebat cu toții: ce anume nu merge? De ce n-a mers?

Despre condițiile, starea, perspectivele ***învățământului teatral din România*** s-ar fi putut glosa în eternitate, bine ar fi fost, însă, ca tot acest lamento (acum, alimentat și de recenta, necondiționata noastră *aderare la*

Criticii Mircea MORARIU, Adrian MIHALACHE și Oltița CÎNTEC

„sistemul Bologna", realizată, după Mircea Morariu, „în necunoștință de cauză") să fi urmat îndeaproape și o listă de priorități nevralgice. Ea fusese trasată, de altfel, cu maximum de acribie, de Miruna Runcan, pentru a fi ulterior, cu superbie, ocolită sau chiar ignorată. Ce șanse avea însă o discuție pornită pe picioare șubrede, o temă atacată de-a dreptul lăutărește, așa cum a făcut Sebastian Vlad-Popa, încropindu-și referatul pe un ton apodictic: „discuția despre învățământul teatral românesc începe cu ultimul spectacol (românesc) văzut"? Din fericire, *Purificare*, montarea clujeană a lui Andrei Șerban, ireproșabilă, cred, la nivelul interpretării (deși are în distribuție actori foarte tineri, încă studenți) și al relației maestru–discipol (imponderabilă „întemeietoare" a teatrului nostru de ieri și de azi) contrazicea atât premisele, cât și concluziile cronicarului de ocazie.

Tot din fericire, pe lângă devierile impuse de o atare abordare, s-au mai făcut auzite și câteva idei limpezi, la obiect, pe fundalul unor puncte de vedere diametral opuse: „reprezentanții învățământului teatral românesc au făcut «eroarea fatală» de a accepta reducerea la trei ani a învățământului vocațional" (Ion Vartic) vs. „încercăm să descoperim deschiderea «limitării» Bologna pentru a încuraja creativitatea" (Miruna Runcan). Pentru toți cei implicați în funcționarea mediului universitar românesc, pare limpede că reducerea perioadei de studii și prelungirea perioadei masterale (principala noutate impusă de noul statut) are consecințe grave asupra unui sistem oricum imperfect, frizând pe alocuri anomalia, din moment ce descurajează exact ceea ce ar trebui să privilegieze: *creativitatea* și *cercetarea*. Iată doar câteva dintre aberațiile cel mai des invocate: axarea întregului proces de studiu pe personalitatea profesorului, pe

fascinația exercitată de maestru, considerată mai importantă decât însușirea unei metode, a unei gramatici (Cristian Buricea-Mlinarcic), opinie, de altfel, perfect contrară celei sugerate de Sebastian Vlad Popa („marii creatori-pedagogi constituie mediul fertil în care se poate face școală"); „lipsa de corelare dramatică dintre disciplinele teoretice și cele aplicative, dar și lipsa de flexibilitate și interes față de creativitate – învățământul teatral, prin programele lui, funcționând, la noi, ca o școală de meserii, nu de artă" (Marian Popescu). Aducând în discuție cazul clujean, Miruna Runcan părea interesată să vadă mai degrabă jumătatea plină a paharului, remarcând introducerea în premieră a doctoratelor profesionale și a masteratelor pluridisciplinare, orientate în funcție de opțiunile studenților. Acestea ar contribui la transformarea învățământului teatral românesc în ceea ce ar trebui să fie el dintotdeauna: „un catalizator de energii în domeniul cercetării" (Claudiu Groza). Însă până la o ofertă decentă de manuale de specialitate, bibliografie la zi, *existentă* și lesne de consultat la nivelul universităților, mai este de parcurs, după cum știm cu toții prea bine, o distanță astronomică.

„Marele of" al primei zile nu a fost, prin urmare, absența opiniilor, ci căderea lor în vată, o anticipabilă lipsă de finalitate. Marian Popescu, cel care observase încă de la început că, la noi, învățământul teatral nu a făcut niciodată obiectul unei discuții publice, nici măcar la inițiativa rectoratelor, a lansat, în cele din urmă, și propunerea redactării unui document oficial, a unei platforme a neajunsurilor și inadecvărilor din învățământul teatral românesc, care, ulterior, să poată fi nu doar consultată, ci și luată în considerație de Ministerul Învățământului. Profesorul Liviu Malița, Laura Pavel și Oltița Cîntec și-au anunțat imediat sprijinul, ceea ce ar putea da un motiv de speranță chiar și celor convinși că iarăși ne-am întâlnit degeaba la Cluj.

La finalul celei de-a doua zi a „lucrărilor", moderatorii Oltița Cîntec și Sorin Crișan au fost nevoiți să constate, odată cu participanții, că *disputa dintre teatrul de repertoriu și teatrul alternativ* e – ce ușurare! – pe cale de dispariție. Mărturisesc că mi-a scăpat miza referatului susținut de Iulia Popovici, parcă în ciuda propriilor sale convingeri, pătimaș afirmate în atâtea rânduri. Dacă cele două sintagme acoperă, după toate indiciile, doar o formă de „concubinaj, cârdășie, simbioză" (aceiași indivizi „combătând" nestingheriți pe ambele fronturi), dacă nici opțiunile de spațiu scenic, nici tipul de finanțare nu justifică diferența dintre ele, dacă „lipsa de program, viziune, misiune socială" este caracteristică ambelor tabere...? Potrivit Iuliei Popovici, numai gradul de implicare a publicului – acea implicare participativă care apropie teatrul de *performance art* – e în măsură să definească alternativa, or cazurile citabile în acest sens sunt extrem de rare și incapabile să coaguleze o mișcare veritabilă (am reținut din lista Iuliei Popovici unele experimente slab mediatizate ale Teatrului fără Frontiere și producția atipică, *Un tramvai numit Popescu*, în regia lui Gavriil Pinte). Departe de ceartă, criticii au încercat să formuleze mai direct sau mai sofisticat cauzele slabei apetențe dovedite de creatorii români de astăzi (indiferent de vârsta lor) pentru experiment, avangardă, frondă estetică. Nicolae Prelipceanu a numit, tranșant, „simptomul marginalului ajuns în centru", Mircea Morariu a observat cu ironie că „alternativa este, la noi, foarte adaptabilă", Marian Popescu a invocat obtuzitatea finanțatorilor, rar dublată de o expertiză reală, față de proiectele independente, în timp ce Miruna Runcan a ținut să ne amintească, cu exemple de la 1912, că în teatrul românesc, „alternativitatea revine ciclic în raport cu o dispută personală". Sigur că nu au lipsit

vocile ex-centrice, precum Alina Nelega, care a susținut că „alternativa rămâne, la noi, o problemă de libertate, nu de expresie", cu alte cuvinte o problemă de *etică* și de *relație*. Să ne mai mirăm, în aceste condiții, că orice discuție despre program sau coerență repertorială poate fi purtată în prezent exclusiv în legătură cu regizorii, nicidecum cu instituțiile? Dacă primul termen al „disputei" a fost rapid lichidat (pentru că, nu-i așa, în absența strategiei, nu poate fi vorba de *repertoriu),* ca măsură de precauție față de imprecizia sintagmei *„teatru alternativ",* criticii și-au restrâns, încet-încet, analizele la opozițiile clasice: clasic–modern, tânăr–bătrân, *mainstream–off*, subvenționat–independent... Dar cum subiectul s-a dovedit inepuizabil sau prea vag pentru cele câteva ore rezervate, e de presupus că discuțiile au continuat și vor continua la fel de aprins în foaiere, pe coridoare, în birouri... Dacă aș cita *écriteau*-l din *Purificare*, spectacolul lui Andrei Șerban, aș spune, cu o maliție plină de vinovăție și tristețe, că, după trei ani de eforturi din partea organizatorilor clujeni, finalul *Colocviul Național de critică teatrală* a coincis perfect cu un *dead end*.

Mircea MORARIU

Reșița

Conceptul și arta regiei

Găsim în ziarul *Adevărul* din 19 octombrie 1905, următoarea însemnare, indiciu clar că încă de atunci a fost intuit în spațiul teatrologic românesc faptul că regizorul reprezintă factorul esențial de concepție a spectacolului, cel care poartă principala responsabilitate în nașterea sa. „Regizorul – scria Emil D. Fagure – are astăzi o însemnătate hotărâtoare [...]concepția lui asupra unei piese servă de bază interpretării artiștilor [...] toți cei ce joacă în piesă trebuie să urmeze această concepție. El este, în laboratorul teatral, criticul antemergător criticii publicului și al criticilor de profesie." Cum și astăzi directorul de scenă – fie el adulat, hulit, acuzat de excese de personalitate ori de autoritarism, de egocentrism, posesor sau nu al unei charisme ce coagulează trupa – rămâne principalul factor în absența personalității căruia e amenințată însăși ideea de spectacol, atenția care i se acordă e cum nu se poate mai firească. Cum la fel de explicabilă e organizarea unui **Colocviu Național de Regie.** Inițiativa i-a aparținut Teatrului „G. A. Petculescu" din Reșița, directorului acestuia, actrița Mălina Petre, și consultantului artistic, teatrologul Zeno Fodor. Încurajați de realitatea că la prima ediție colocviul a dat rezultate, nefiind deloc un simplu moft (chiar dacă unii critici „subțiri" de la „Centru" îl privesc cu mefiență), organizatorii au găsit suficiente motive să continue, să-și cheltuiască energia și să convingă decidenții locali să sprijine financiar manifestarea, căci nu aruncă banii pe fereastră. Așa se face că între **1–6 octombrie a.c.** a avut loc **ediția a II-a**. În acest timp, au fost urmărite spectacole aparținând unor trupe din diferite zone ale țării și unor generații diverse de directori de scenă, de importanță și calibre la fel de diferite. Trebuiau să fie aduse la Reșița numai montări de mâna întâi? Poate că așa ar fi fost ideal, numai că imaginea de ansamblu ar fi fost falsificată. Oricât am vrea noi, realitatea „din teren" e alta. Iar concluzia logică ce s-a desprins în timpul dezbaterilor a fost că o montare negândită, lipsită de energie interioară,

dezamăgește din toate punctele de vedere. Firește că ar fi fost cum nu se poate mai potrivit ca la discuții să ia parte toți regizorii spectacolelor invitate. Organizatorii și-au dorit acest lucru și au făcut demersurile în acest sens. Numai că unii directori de scenă importanți, precum Tompa Gábor, au de terminat spectacole cu date scadente ale premierei (însă, cu seriozitatea-i recunoscută, regizorul a răspuns cât se poate de profesionist unei serii de întrebări, iar răspunsurile pot fi citite în caietul de sală al colocviului), alții au și ei alte obligații profesionale (Ion Sapdaru), alții probleme personale (Cristian Juncu) care, oricât de presante ar fi fost, tot i-ar fi obligat să răspundă și altfel decât teribilist-infantil la respectivele interogații, cu atât mai mult cu cât producțiile cu care au fost prezenți îi recomandau ca aflați la vârsta maturității. Așa încât au ascultat opiniile criticilor prezenți doar semnatarii spectacolelor Teatrului-gazdă, adică Dan Vasile și, respectiv, Ion Mircioagă, sau/și componenții trupei Teatrului reșițean ori ai Teatrului Municipal „Bacovia" din Bacău. Nu a fost un schimb de amabilități dulcege, ci un dialog real, criticii nu au vorbit profesoral și artiștii nu au luat cuminți notițe. Cum numai mințile slabe pot crede că artiștii și criticii se află în raporturi de beligeranță, la Reșița a domnit pacea, care sper că se va dovedi roditoare. Poate că vor afla asta și cronicarii „subțiri", omniprezenți în jurii ori în calitate de „selecționeri" și vor găsi anul viitor drumul Reșiței, tentați și de altceva decât de câștigul pecuniar.

Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița ne-a propus două premiere recente, de facturi stilistice diferite, ambele relevante pentru eforturile trupei și ale directoarei sale de a nu se lăsa pe tânjală și de a căuta modalități pentru a face pași înainte. Lucru nu tocmai simplu într-un oraș ai cărui locuitori se luptă cu meandrele unei tranziții ce nu se mai sfârșește, care nu prea au locuri de muncă, cele existente fiind plătite prost, și pentru care o seară petrecută la teatru chiar înseamnă un lux, deși prețul unui bilet e mai mult decât modic. Dar, în pofida acestor dificultăți, repertoriul se împrospătează sistematic, trupa asemenea, nu se cade în capcana comediei ieftine, se încercă și uneori chiar se reușesc spectacole cu autentică miză. Ținând cont de tinerețea trupei, dar și pentru a răspunde unor reale standarde culturale, regizorul Dan Vasile a optat pentru un text mai puțin curtat din literatura dramatică shakespeariană, ***Zadarnicele chinuri ale dragostei***, în care pot fi detectabile nuclee ideatice și de teatralitate ce vor fi exploatate mai târziu în câteva mari creații ale clasicului englez. Tânărul și cultivatul director de scenă a instituit o relație de colaborare autentică cu actorii reșițeni, aceștia pornind la lucru convinși de proiect. Deși nu e o tocmai o reușită în deplinul sens al cuvântului, spectacolul deține însușirea de a nu fi zadarnic. Dan Vasile a lucrat riguros fiecare scenă, deficitară fiind însă îmbinarea fragmentelor într-un continuum spectacular. Mai experimentatul său coleg, Ion Mircioagă, revenit la Reșița după alte câteva spectacole dintre care cel mai izbutit a fost cel cu *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* după Tankred Dorst, a ales de astă-dată o piesă în două personaje, ***Talk-show*** de Ștefan Caraman. Regizorul și-a plasat spectacolul sub pecetea versului barbian „Vinovat e tot făcutul". Așa că a formulat o seamă de întrebări – de genul cum începe dragostea, de ce și cum sfârșește ea – numai că adept fiind al ambiguității nu s-a grăbit să formuleze răspunsuri imediate. Și cred că nu a făcut deloc rău. Împreună cu doi tineri foarte buni actori – Delia Lazăr și Eugen Păduraru – și cu ajutorul scenografei Ana Iulia Popov, Ion Mircioagă a înfăptuit un spectacol viu, care validează textul oricât de controversat esteticește ar fi acesta, un spectacol remarcabil prin calitatea *crescendo*-urilor, prin exercițiul stilistic reușit pe care îl reprezintă felul variat în care e soluționat motivul recurent

Scenă din spectacolul *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu

al rememorării primei întâlniri, prin ambiguitatea relației dintre protagoniști care ba se iubesc, ba se urăsc, ba încearcă un amestec între aceste sentimente contradictorii. Delia Lazăr și Eugen Păduraru știu ce înseamnă relația între partenerii de scenă, știu cum să țină în mână vreo 60–70 de spectatori aflați în imediata lor apropiere, le transmit o emoție necontrafăcută.

Am revăzut cu plăcere două dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii trecute. E vorba de ***Așteptându-l pe Godot,*** montat cu o rigoare profesională absolut de invidiat de Tompa Gábor la Teatrul „Tamási Aron" din Sfântu Gheorghe și de spectacolul cu piesa ***Orașul*** de Evgheni Grișkoveț, coproducție a Teatrului „ACT" și a ArCub, în regia lui Cristian Juncu. Ambele montări au beneficiat de cronici detaliate și elogioase. Inutil să le citez ori să mă citez. Mă mulțumesc acum să observ că, deși aparțin unor generații diferite, atât Tompa Gábor cât și Cristian Juncu demonstrează prin realizările lor că victoriile regizorale pot fi obținute și fără agresivitate, nu însă și fără autentic gând și în absența unor actori potriviți. Péter Hilda în *Godot* și Constantin Drăgănescu în *Orașul* interpretează ceea ce se cheamă „roluri secundare", dar, bine conduși de regizori, le transformă în realizări ce nu pot fi uitate cu una–cu două. De fapt, în ambele cazuri totul e făcut cu grijă pentru instituirea și păstrarea ideii de *stil*, sarcina conservării lui fiind transferată interpreților care joacă modern și concentrat, fără patetisme.

Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău are de mai bine de un an o nouă conducere. Adrian Găzdaru și Gabriel Duțu, actori tineri dornici de performanță, au preluat o instituție care a cam uitat sensul acestui cuvânt, un colectiv pe care trebuie să îl aducă la starea de *trupă*, dar și tristețea sălilor goale. Rezultatele lor

Delia LAZĂR şi Eugen PĂDUREANU în *Talk-show* de Ştefan Caraman

de până acum nu sunt neapărat spectaculoase, dar sunt notabile și se cheamă spectacolele *Casa Bernardei Alba* (regia Gelu Badea) și *Auto* (regia Claudiu Goga) și Gala *Star*. La Reșița, Teatrul băcăuan a fost prezent cu cea mai recentă premieră a sa, spectacolul cu piesa ***Proștii sub clar de lună*** de Teodor Mazilu. Atitudinea pe care regizorul Ion Sapdaru a adoptat-o față de textul mazilian e una radicală, așa că mult mai corect ar fi fost să ni se spună că spectacolul e *după* piesa sus-numită. Gogu, Clementina, Emilian și Ortansa apar totuși pe scenă, dar scopul lui Ion Sapdaru nu e de a prezenta *amoralitatea* esențială a sus-numitelor personaje. De fapt, spectacolul își asumă mai degrabă funcția de *agent sanitar* în raport cu o seamă de subproduse culturale ce ne invadează zilnic casa prin intermediul micului ecran. E vorba de emisiuni precum *Surprize-surprize, Din dragoste, Trădați în dragoste, 9595*, de telenovele pe care într-o confrerie fără fisură le difuzează toate televiziunile, fie că funcționează pe bază de abonament obligatoriu, fie că trăiesc doar din publicitate. De fapt, „proști" suntem noi, cei care sub clarul luminii ce ne vine din tuburile catodice admitem asemenea aiureli patentate, ofense la adresa inteligenței umane. Ideea lui Sapdaru nu e rea, cert e că pentru a o materializa se putea servi de orice alt text, nu neapărat de cel al lui Teodor Mazilu. Numai că formula stilistică nu e folosită cu consecvență, ritmul interior al spectacolului e precar, ar mai fi fost mult de lucrat cu actorii, fapt evident mai cu seamă în partea a doua, unde regizorul e ceva mai milos cu partitura maziliană. Sunt lucruri ce se observă cu ochiul liber și primul care ar fi trebuit să le vadă e tocmai Ion Sapdaru. Sunt lucruri despre care s-a discutat onest, fără menajamente, într-un real dialog ale cărui roade sper să se vadă curând.

Afișul manifestării de cultură teatrală găzduită de Reșița a mai cuprins două expoziții de fotografii (una intitulată *Eveniment*, a unor tineri artiști clujeni), lansări de carte (la care au participat actorii trupei-gazdă, lucru ce nu se prea întâmplă orișiunde), o vizită la Văliug, orașul în care s-a născut regretatul regizor de teatru TV Petre Sava Băleanu, ocazie pentru criticul Florica Ichim să înceapă demersurile în vederea deschiderii unei viitoare case memoriale, o vizită la vechiul Teatru de la Oravița. Criticul Ion Parhon ne-a invitat să rememorăm patru versiuni scenice ale *Hamlet*-ului shakespearian, realizate de Tompa Gábor (Craiova), Liviu Ciulei („Bulandra"), Vlad Mugur (Naționalul clujean) și Andriy Zholdak (Ucraina), grație înregistrărilor păstrate în arhiva TVR și să vedem felul în care, în ultimele stagiuni, regizorul Bocsárdi László s-a apropiat de diverse texte clasice. Iar actrița Adriana Trandafir a prezentat în încheierea colocviului recitalul ***Pasărea Măiastră-Maria Tănase.***

Crenguța MANEA

Un exercițiu incomplet

Aflat la a doua ediție (1–6 octombrie 2006), **Colocviul Național de Regie** organizat de Teatrul G. A. Petculescu (Reșița) este un argument în favoarea faptului că atunci când actul managerial are în vedere crearea unei identități clare

pentru o anume manifestare, acea construcție are nevoie de coerență, consecvență, și nu în ultimul rând, de buna credința a celor care-i însoțesc primii pași. De aceea consider că efortul de a polariza resursele de concepție, ca și cele financiare, ale teatrului condus de directoarea Mălina Andrei, e bine să aibă un răspuns pe măsură din partea regizorilor ale căror spectacole sunt invitate. Cam dezamăgitoare absența lui Cristian Juncu (foarte bine primită de publicul din Reșița montarea sa de la Teatrul Act. București, *Orașul*), a lui Tompa Gábor (al cărui spectacol *Așteptându-l pe Godot*, Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, a fost regalul Colocviului) și a lui Ion Sapdaru de la întâlnirile cu o categorie de spectatori atât de interesați de avea un dialog real cu realizatorii spectacolelor vizionate.

Nu mă îndoiesc și de faptul că prezentarea în timpul colocviului a celor două premiere, ***Zadarnicele chinuri ale dragostei*** și ***Talk-show***, cu care Teatrul G. A. Petculescu a dorit să onoreze manifestarea, se înscrie, de asemenea, în categoria aceluiași efort menționat. A fost și o bună ocazie de a constata nivelul profesional la care trupa teatrului a ajuns, grație exercițiului făcut în timp.

După reprezentația cu *Talk-show (Gabriela și-a extirpat un ovar)* de Ștefan Caraman, Iuliana Mladenova – invitată la colocviu, președintă a Fundației BalkanArt din Bulgaria, care are drept scop dinamizarea schimburilor culturale și artistice în spațiul balcanic – se întreba la modul cel mai serios dacă situații precum cele înfățișate de autor se petrec cu adevărat în realitatea românească. Da, în România – și nu cred că doar aici – viața unui cuplu poate fi iadul pe pământ: așteptările ratate dar neasumate și puse doar în obligațiile celuilalt, neîmplinirile și ale unuia și ale altuia, marile spații albe induse de incomunicare, violența ca ultimă resursă a viului. Da, toate acestea sunt prezente în spectacolul *Talk-show* ca și în existența multora – chiar prea multora! – dintre menajurile întâlnite în realitatea imediată. Numai că, dacă o situație reală, de viață cotidiană, dacă e adevărată, aceasta nu presupune, pe cale de consecință, că e ea devine și adevărată artistic. Și tocmai aceasta este problema!

Surprinzător pentru un dramaturg ce are și o bună experiență de prozator, cu știința personajelor și a relațiilor care să anime ficțiunea, textul lui Ștefan Caraman se mărginește să decupeze doar câteva fragmente din istoria banală și schematic redată (în ciuda prisosului de argou) a unui cuplu care se devorează deplin conștient, după o viață comună de eșecuri; iar regizorul încearcă fără sorți de izbândă să dea substanță poveștii. Ciudat e faptul că spectacolul are toate datele unei montări oneste: două prezențe actoricești care își iau în serios sarcinile scenice și acoperă cu multă disponibilitate și seriozitate profesională biografia personajelor – atâta câtă e –, dar aceasta este prea săracă din scriitura dramaturgică; o scenografie gândită corect și cu o anume expresivitate. Mă întreb, fără nici o urmă de ironie, de ce un text precar, când pe tema dată s-ar fi putut alege mult mai fericit. Și atunci, rămâne un exercițiu incomplet.

Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița – Talk-show **de Ștefan Caraman. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Coregrafia: Hugo Wolff. Ilustrația muzicală: Hugo Wolff și Adrian Buhăceanu. Cu: Delia Lazăr (*Soția*), Eugen Pădureanu (*Soțul*). Data premierei: 5 octombrie 2006.**

Teatrul din Oravița

Constantin PARASCHIVESCU

Oravița

„Ascunsă jos în vale..."

Cu ani în urmă (vreun sfert de secol) am făcut un drum la **Oravița** să văd **prima clădire de teatru construită în România** și cu gândul de a prospecta posibilitățile de filmare a unui episod din seria „Pagini din istoria teatrului românesc" prezentată de Radu Beligan la TVR. Teatrul era închis, clădirea în renovare, se amenaja acolo un muzeu. Am văzut sala, scena, cele două sobe mari de încălzit cu lemne, cușca sufleurului prin care a trecut și Mihai Eminescu și îmi închipuiam, peste stive de scânduri și moloz, cu ochii fanteziei, cum ar fi putut arăta locașul ca să fie considerat „frumos și luxos" în presa de la sfârșitul secolului XIX. Filmările nu s-au făcut, eu am rămas cu regretul și cu o imagine neconcludentă a edificiului consacrat de istorie ca prim templu a Thaliei zidit pe pământ românesc. Aveam să realizez adevărul celor consemnate atunci, într-o vizită din acest an înlesnită de organizatorii **Colocviului Național de Regie de la Reșița** într-o după amiază însorită de la începutul lunii octombrie. Când am intrat în sală, am avut o tresărire de admirație... Nu știu cât de luxos a putut fi edificiul, dar frumos, incontestabil! Scaune tapisate în roșu, ornamente roșu-aurii pe marginea lojilor, pe tavan – ca într-un splendid tablou de epocă.

De altfel, istoria oraşului începe cu o sută de ani înainte de construirea teatrului, după victoria prinţului Eugen de Savoia, când Banatul trece sub dominaţia austriacă şi Carol al VI-lea colonizează şi administrează regiunea. Cu privilegii benefice pentru minerii a căror ocupaţie era considerată eroică, nobilă, formând o veritabilă elită în uniforme cu trese aurii. Vizitându-l, Iosif Vulcan îi dedică o poezie, pe care o publică în „Familia" cu titlul *Oraviţa*: „Eşti mică, dar plăcută, ca zorile frumoase, / Modestă – dar bogată –, ai farmec graţios; / Ascunsă jos în vale, prin dealuri păduroasă, / Eşti tocmai ca mărgeaua în fundul mării jos". Coincidenţă istorică: în acelaşi an, 1817, se construiesc trei săli de teatru la noi – cea din Oraviţa (pe atunci sub administraţia austriacă), cea din Arad, din iniţiativa lui Iosif Hirsch şi cea de la Cişmeaua Roşie din Bucureşti, din iniţiativa Domniţei Ralu. Clădirea teatrului din Oraviţa a fost inaugurată la 4 octombrie 1817, în prezenţa împăratului Francisc al II-lea şi a împărătesei Carolina Augusta, cu un spectacol în limba germană, cea din Arad, la începutul anului 1818, cu un spectacol german şi unul românesc al diletanţilor şcolii preparandiale, Teatrul de la Cişmeaua Roşie, la sfârşitul anului 1818, în luna decembrie, cu un spectacol în limba greacă (*Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire). Teatrul din Oraviţa s-a construit cu prilejul aniversării centenarului eliberării Banatului de sub dominaţia turcească, prin donaţii benevole din partea elitei orăşeneşti, după planuri comandate la Viena de arhitectul local Ion Niuny. Ca şi sala Teatrului de la Cişmeaua Roşie, şi sala de la Oraviţa se înfăţişează ca o bijuterie artistică, „e o capo d'operă în tehnică şi arhitectură", cum scrie un monograf al urbei, Simeon Samson Moldovan. Au prezentat aici spectacole trupe austriece, cei

din „clubul diletanților din localitate" condus de Ion Niuny, mai târziu și trupe maghiare. Într-o bună concordie. „Spiritul împăciuitor – scrie Aurel Buteanu, istoric al *Teatrului din Ardeal și Banat* – se manifestă prin faptul că se reprezentau piese pentru fiecare neam în parte în limbile respective, în programul aceleași seri. Așa de exemplu, reprezentația din 2 și 3 decembrie 1893, când cu ocaziunea redeschiderii teatrului, diletanții au jucat piesele: *Mama lui Ștefan cel Mare* în românește, *Das Heiratnest* în limba germană și *A regény népe* în limba maghiară".

Cel mai important eveniment în viața teatrului oravițean l-a constituit turneul trupei lui Mihail Pascaly la 30 august 1868. Plini de entuziasm, localnicii i-au așteptat la gară pe actori cu 12 trăsuri, „câți inși știau că sunt" și când se ridica a doua zi cortina pentru reprezentație, „o ploaie de flori căzu peste actori", scrie George Călinescu. S-a jucat piesa lui Scribe *Ștrengarul din Paris*, iar a doua seară, pe 1 septembrie, *Mihai Viteazul* și *Doi profesori*, iar Matilda Pascaly a recoltat numeroase aplauze recitând *Copila română* de Iosif Vulcan. Sala arhiplină, „cât era mai imposibil a face vreo mișcare", corespondentul *Familiei* exulta: „De pe bina răsuna o limbă dulce ca farmecul, încântătoare ca cântecul de sirenă... suavă și armonioasă [...] am simțit puterea magică... am cunoscut sublimitatea limbii noastre". În cușca sufleurului, tânărul Mihai Eminescu, care, doar cu câteva zile în urmă, îl cunoscuse la Arad pe Iosif Vulcan, cel ce-i publicase prima poezie, *La o artistă* și – notează Călinescu – „În această împrejurare, Iosif Vulcan a putut vedea din culise pe Eminescu. Poetul ședea în cușca sufleurului numai într-o cămașă de noapte – din pricina zădufului – și fuma, în pauză, tihnit, dintr-o pipă" *(Viața*

Stema oraşului

lui Eminescu). Orăvițenii nu l-au uitat pe poet pentru cele trei zile cât le-a onorat urbea şi l-au nemurit într-un bust din parcul oraşului (cel văzut acum, din faţa primăriei, nu-i seamănă).

Reprezentaţii ale unor trupe româneşti aici s-au mai consemnat: în 1874 (I.D. Ionescu), 1888 (G.A. Petculescu din Bucureşti), 1906–1911 (Zaharia Bârsan), 1908 (Agatha Bârsescu, cu două spectacole în limba română şi două în germană), 1923 (Mişu Fotino), 1924 (C.I. Nottara), 1927 (Ion Manolescu cu *Moartea civilă*), 1928 (C. Tănase), 1929 (Sică Alexandrescu), 1932–1938 (Teatrul Naţional Cluj, cu piese de Lucian Blaga, Corneille, Schiller şi *Hamlet* de Shakespeare). Acum mai prezintă spectacole aici teatrul din Reşiţa, uneori Timişoara.

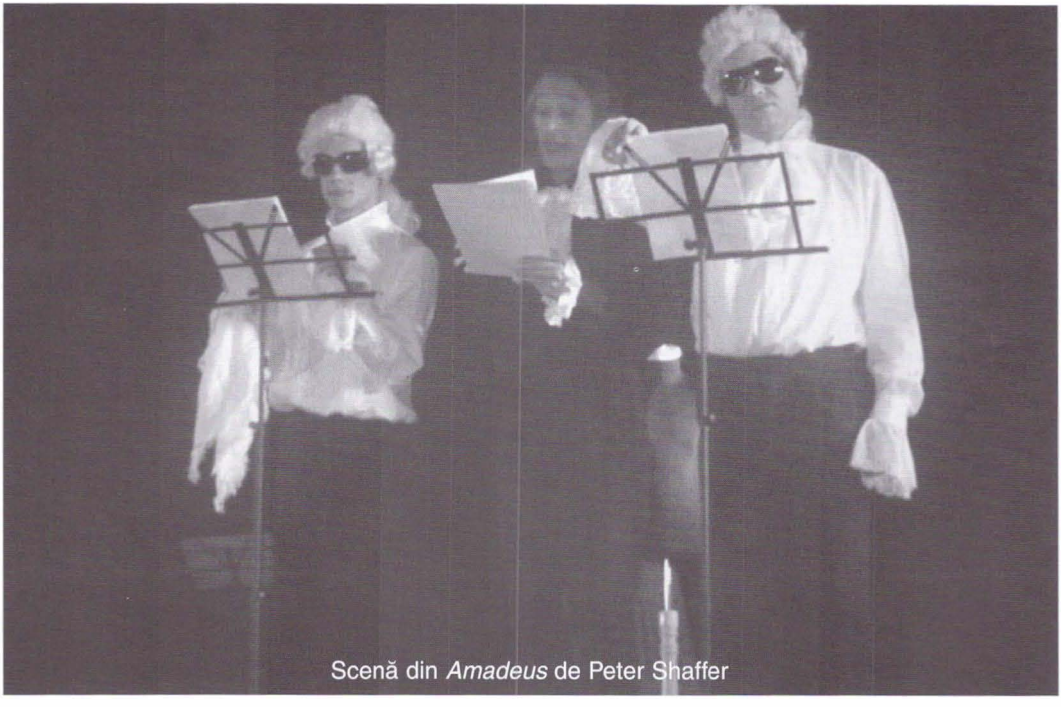
Holul de la intrare e amenajat ca un mic muzeu, cu afişe, fotografii şi documente din existenţa teatrului, la etaj un salon cu fotolii, biliard, mese de joc, tablouri, amintind de fostul Casino, loc de lectură şi distracţie la jocuri de biliard, cărţi şi şah. La 3 iunie 1933, au vizitat oraşul M. S. Regele Carol al II-lea şi M. S. Marele Voievod Mihai, „lăsând o adâncă impresie în sufletul locuitorilor noştri" (S. S. Moldovan). Cred că e singura aşezare urbană din ţară cu semnele teatrului pe stemă – un fald de cortină roşie, cu perechea de măşti reprezentând cele două genuri dramatice. (Şi singura primărie unde edilul-şef îşi invită concetăţenii în biroul său, dacă funcţionarii diferitelor servicii nu le rezolvă solicitările; numele lui, Ioan Goga).

Câmpulung Moldovenesc

Bucurii ale întâlnirii cu arta

N-am fost chiar entuziasmat de inițiativa de a participa o săptămână la **Atelierul de lecturi obligatorii (ALO)** de la Câmpulung Moldovenesc, condus de regizoarea Alice Barb. Asta, pentru că am avut cândva o experiență dezamăgitoare cu un astfel de spectacol, când, în cadrul unui festival, un grup de studenți de la o facultate de teatru din țară trebuia să citească o piesă într-un act ce urma să fie supusă discuției coordonate de un profesor american. Înșirați pe scaune, la rampă, cu textele în mână, au citit atât de prost, încât nu se putea înțelege nimic și faptul era jenant. O experiență bună am avut-o mai târziu, la Brașov, tot în cadrul unui festival, când o lectură îndrumată, totuși, de un regizor inteligent, a reușit să redea atmosfera și sensurile reale ale unui text spaniol, cu actori care se ridicau în picioare și intrau în relație logică de interpretare și tensiune. M-a surprins ideea de „atelier" în această privință, dar prestigiul regizoarei m-a făcut să întrevăd un fapt demn de interes și, cu această convingere, am suit spre punctul unde se zice că se agață harta cu cui, și unde n-am fost niciodată, la Câmpulung Moldovenesc, în a doua săptămână a Atelierului, 28 august–4 septembrie a.c.

Chiar din prima seară, la sfârșitul unei zile de vizite la o salbă de vestite locașuri mănăstirești, Alice Barb a enunțat obiectivele acestui atelier inedit, care vizau trei factori: actori, public și critici. Pentru actori, de înțeles, mai ales că pe lângă unii consacrați (Claudiu Bleonț, Marius Bodochi, George Ivașcu), erau prezenți aici și juni la început de carieră (Vlad Logigan, de exemplu) sau mai puțin experimentați (Dimitri Bogomaz, Sidonia Ganea, Doina Șandru). Pentru public, aveam să înțeleg din comentariile asupra serii precedente, când *Scrisorile lui Mozart* prezentate la Casa de Cultură în spectacolul-lectură s-au bucurat de o audiență neașteptată. Cu circa 200 de spectatori în sala de conferințe, de unde doar trei tineri au plecat, așteptându-se la o manifestare disco. Toți ceilalți au urmărit foarte atenți și cu interes lecturile, au aplaudat la sfârșit și s-au reașezat pe scaune, așteptând continuarea. N-au fost chiar 200, după cum am evaluat eu ulterior capacitatea sălii, dar receptivitatea celor de acolo e de luat în seamă. Pentru critici, ce să înțeleg? Ne implică în lecturi, cum am auzit că a făcut cu distinsul nostru coleg Adrian Mihalache în spectacolul amintit, încredințându-i o „scrisoare" de care s-a achitat remarcabil? Nu vreau, n-am chef! Aveam să constat, însă, că e vorba de disponibilitatea de a sesiza valoarea unor fapte artistice și în afara modalităților tradiționale, când se petrec într-un context de inspirată fantezie, cu inteligență, savoare și tâlc, în autentice coordonate estetice. În cazul de față, o ingenioasă îmbinare a dialogului cu muzica, a expunerilor tematice cu filmul, a recitalurilor de operă cu lansări de carte și expoziție de fotografii. O „întâmplare culturală", cum argumenta regizoarea, cu lectură „pe multiple paliere" și adevărata miză în „împlinirea spirituală" prin bucuria întâlnirii cu arta.

Am asistat la repetițiile cu piesa *Amadeus* de Peter Shaffer – unde Claudiu Bleonț era Mozart, îndemnat de regizoare la efuziuni copilărești (sărind spontan la gâtul împăratului sau al lui Salieri și pupându-i), iar Dorin Andone, în rolul lui Salieri, compozitorul complexat de prezența juvenilă și genială, îndrumat să exprime cât mai autentic și motivat frământarea lăuntrică a personajului. Și am reținut din indicațiile

Scenă din *Amadeus* de Peter Shaffer

sale – „Vreau să văd dacă succesiunea asta a replicilor ajunge inteligent la public", ceea ce nu mulți regizori își propun, și un detaliu de tehnică vocală în consecință – „un anumit fel de a împinge energia în sală". Evident, și o sumară, dar elocventă punere în scenă, prin compoziții de joc și de mișcare, alternanță de replici cu fragmente muzicale din creațiile lui Mozart, ceea ce a dinamizat și a conturat acțiunii un climat aproape magic. În monografia sa despre Mozart, Radu Gheciu îl citează pe Heinrich Heine care spune că „puterea muzicii începe acolo unde se oprește puterea cuvântului". Alice Barb a știut să transleze expresiv și sensibil cuvântul în sunetele divine ale muzicii celui ce-l făcea pe Salieri să realizeze că ascultă „parcă aievea glasul Dumnezeirii". În piesa lui Pușkin *Mozart și Salieri*, Marius Bodochi, în costum negru, cu aer de corb, intra trântind ușa din fundul sălii, marcând printr-un simplu gest starea de iritare în care se află Salieri, accentuată apoi de duplicitatea raporturilor cu tânărul compozitor, de ocrotire și aversiune. Jocul e viclean și tensionat, devine dramatic cu cât sinceritatea spontană a lui Mozart e mai exuberantă și rotirile de fluture înaripat ale lui Vlad Logigan în jurul publicului mai contaminante. Scena de final, cu el sfârșind într-un ultim gest de afecțiune cu capul pe umărul lui Salieri care l-a otrăvit și privirea împietrită a acestuia, e răscolitoare. Aud că acest spectacol-lectură se va reprezenta și la Ateneul Român, în cadrul unui ciclu intitulat „Bijuterii culturale", coordonat de Alice Barb.

Mozart a fost omagiat de localnici și printr-o manifestare inedită cu două luni înaintea Atelierului, Festivalul de muzică instrumentală pentru copii „Amadeus junior" din 23 iunie 2006, organizat de Casa de Cultură. Cu micuți instrumentiști între 6 și 14 ani la vioară și orgă. Și nu mă miră atunci că au ascultat cu interes conferința de o oră și jumătate a profesorului Adrian Mihalache cu tema *Mozart – catolic și mason*; m-am mirat eu, descoperind la un original comentator de teatru, vaste cunoștințe muzicologice și de istorie a culturii, pentru care merită, fără reticențe, respectuoase plecăciuni.

OPINII DE SPECTATOR

Iosif HERȚEA

Despre percepția sonoră a spectacolelor de teatru

Sunt alături de cei care, de mai bine de un deceniu încoace, remarcă **dicția** deficitară a tinerilor actori, atribuind acest fapt unei presupuse lipse de interes a școlilor de teatru față de această disciplină. Se lasă astfel impresia că vorbirea „ca pe stradă" (inclusiv trivialitățile, care țin locul, chipurile, de „tensiune dramatică") s-ar lega de „noul val" teatral. Or, convingerea mea era, până mai ieri, că spectacolul de teatru pornește de la un *text* dramatic și că el, spectacolul, se întemeiază în primul rând pe *jocul actoricesc* dar și pe *cuvântul rostit*. În tinerețe mergeam la teatru și pentru a auzi o limbă românească frumoasă și frumos rostită și în vremea din urmă am început să cred că mi-a slăbit auzul, de vreme ce din fiecare frază rostită pe scenă, câteva cuvinte îmi scapă, nu le aud – printre ele fiind adeseori chiar predicatele. Dar atunci cum se face că (totuși) replicile maeștrilor de azi ai scenei românești (Dorina Lazăr, Mariana Mihuț, Valeria Seciu sau Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Gheorghe Dinică, Mihai Dinvale, Victor Rebengiuc, Alexandru Repan) le aud în întregime, bucurându-mă de muzicalitatea inflexiunilor glasurilor lor?

În termeni similari a comentat și doamna Florica Ichim, cu prilejul unei „mese rotunde" din cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara, acest aspect, corelându-l, însă, cu o altă problemă, asupra căreia aș vrea, de asemenea, să mă opresc: acustica sălilor de spectacole. S-ar putea crede că asta ține de „destin" și, ca atare, nu s-ar mai putea interveni în niciun fel. Este fals și amintește de păgubosul „merge și așa..." Majoritatea teatrelor care se confruntă, mai mult sau mai puțin, cu acest neajuns (cu locuri și zone „surde") recurg la erzațuri precum boxele-difuzoare sau faimoasele „lavaliere" (la actor) care stâlcesc timbrul natural al vocii și – oricât de discrete ca formă – amintesc de microfoanele piloților de avioane... Nemaivorbind de faptul că ele pot fi cauza unor accidente penibile (fie că nu funcționează câteva secunde sau că transmit amplificări și zgomote nedorite de pe scenă sau din culise). Este unul dintre motivele pentru care, ca muzician, nu agreez câtuși de puțin „ilustrația muzicală", adică muzica pe CD sau computer – de multe ori lăsată la discreția unor „maeștri de sunet" insensibili la nuanțele sonorităților scenei sau neglijenți, până la a fi capabili să urmărească în timpul reprezentației meciuri de fotbal...

Aflându-mă întâmplător la fața locului când, într-un teatru, ce își renova sala și scena, am observat că atenția era limitată la vizibilitatea scenei din fotolii, la comoditatea fotoliilor, la instalațiile tehnice (inclusiv de lumină) ale scenei etc. Acustica sălii fiind complet ignorată – conform credinței că ceea „ce se vede se și aude" la fel de bine. Ca și când componenta sonoră a percepției spectacolului ar fi una marginală, neglijabilă.

Asta în vreme ce într-o țară ca Franța există un centru specializat în *restaurarea* sau *îmbunătățirea acustică* a sălilor de spectacole. Instituție la care se apelează de câte ori e nevoie și de către oricine.

În această privință se pot da și câteva exemple de rezolvare la modul superlativ a problemei în cazul unor spații re-adaptate nevoilor multiple de manifestare artistică. Așa este Sala Congreselor din Birmingham, în care au loc concerte simfonice și spectacole de teatru, de operă și balet etc. Cu prilejul turneului *Danaidelor* la Birmingham, am fost invitați să vedem această sală și să-i admirăm virtuțile. Elemente speciale, în forma unor balconașe sau loji-„sertar", se deschideau și se închideau (înaintau înspre sală sau se retrăgeau) după necesitățile actului artistic, rafinând percepția acustică a spectacolelor. Astfel, trimiși în ultimul rând de fotolii din stal, am putut auzi căderea unui pix de plastic pe mocheta scenei-podium de concert. De o aceeași modernizare a beneficiat și noua sală de spectacole (de teatru, de operă și balet sau de concerte simfonice etc.) din Baden-Baden în vechea clădire a gării (construcție din secolul XIX).

În calitate de muzician dedicat scenei de teatru aș dori să mai dau câteva exemple de rezolvări vremelnice ale problemei în discuție și de eșecuri cu care m-am confruntat vreme de trei decenii.

Aș putea spune că la majoritatea spectacolelor (cu muzică *live*), realizate în condiții de „studio" (în săli mici, în spații nonconvenționale adaptate sau în cele cu publicul pe scenă), muzica și replicile au „sunat" bine, având impact remarcabil asupra spectatorilor (v. cronicile). Așa au fost: *Woyzeck* de Büchner (1971) în regia lui Andrei Belgrader, *Neînțelegerea* de Camus (1973) în aceeași regie, spectacolele de la Podul (*Om de omenie*, 1972, *Ștefan Vodă*, 1973) în regia lui Cătălin Naum, *Săptămâna luminată* de M. Săulescu (1994) în regia lui Mihai Măniuțiu, acesta cu un panou reflectorizant de sunet în fundal. Sau spectacole cu *muzica în sală* precum: corul de fete împărțit în două loje laterale și în loja din mijloc, la Teatrul din Botoșani, în spectacolul *Un domn pribeag* de N. Iorga (1977) în regia lui Cătălin Naum sau cu muzicanții în loja centrală a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț în *Nopțile călugăriței portugheze* după M. Alcoforado (1997), direcția de scenă Mihai Măniuțiu. Un exemplu de eșec, dureros pentru toți realizatorii spectacolului, a fost momentul urcării pe scena Naționalului clujean a spectacolului *Omor în catedrală* de T.S. Elliot în regia lui M. Măniuțiu (1995). După ce, vreme de câteva săptămâni de repetiții într-o sală de sport a Universității, muzica suna foarte bine, odată amplasați pe scenă, în locurile admisibile din punct de vedere regizoral, interpreții nu se mai auzeau la volumul sonor necesar, ne(mai)distingându-se nici combinațiile timbrale (mai puțin obișnuite) ale instrumentelor. Nici așezarea lor în culise, nici în lojile de lângă scenă și nici aducerea lor în fundalul scenei, în spatele unor panouri de pânză neagră, nu s-au dovedit soluții viabile pentru ameliorarea situației. Nu știu cum s-au petrecut lucrurile la Londra, unde spectaolul a susținut o stagiune de câteva săptămâni, dar pentru mine, cel puțin, această colaborare a rămas în memorie ca un eșec „acustic".

În sfârșit, ceea ce mi-am propus cu această „luare de cuvânt" este să încerc o pledoarie pentru luarea (mai apăsată) în considerație a așa-numitei *„acustici" a spațiilor de joc,* convenționale sau nonconvenționale de către cei interesați și capabili să intervină, într-un fel sau altul, în această privință.

Aceasta: de dragul confortului auditiv al spectatorilor și implicit a capacității de emoționare a lor (dar și a protagoniștilor) în receptarea reprezentațiilor teatrale – evitând erzaturile lamentabile de tipul „lavalierelor" etc., pe cât de împovărătoare din punct de vedere financiar, pe atât de păgubitoare din punct de vedere artistic.

SEUL 2006

Ludmila PATLANJOGLU

Faust Regizor – între „clipă" și noua teatralitate

„Acum trăim o stare de haos și ciumă și astea sunt tot timpul producătoare de artă și joacă" – declară regizorul român Silviu Purcărete. Fenomene ca globalizarea, invazia mass-media, clonarea, terorismul, obsesia Apocalipsei au făcut ca *teatralitatea* vieții să fie mai puternică. Acest lucru a condus la forța renăscută a regiei. În ipostaza de Faust, regizorul urmărit de „clipă" pentru a regăsi și stăpâni lumea, oferă trei modele: modelul *remix* – deconstrucția radicală a textului clasic și transformarea lui într-un scenariu postmodern, preponderent vizual; modelul *royal court* – construcția piesei în lucrul de echipă teatrală și modelul *teatrul doc* – în relectura cotidianului, a conflictelor și comportamentului omului contemporan în cheie teatrală.

În teatrul românesc actual, întâlnim aceste trei modele cu rezultate majore și de profunzime, alături de altele superficiale, confuze, derutante. Din categoria celor reușite, m-am oprit la câteva exemple cu valoare națională dar și internațională, care au intrat în dialog cu teatrul lumii. Regizorul și școala de regie de teatru au un loc privilegiat în cultura românească, fapt remarcat și de maeștri ca Giorgio Strehler („Teatrul românesc e mai ales un teatru de regie"), Antoine Vitez ("Aveți o școală de regie puternică"), Peter Brook („Regia are un loc privilegiat în teatrul românesc).

Tradiția, turneele, trofeele, performanțele spectaculare confirmă aprecierile acestor patriarhi ai teatrului. Și după căderea Zidului, după '89, blazonul de recunoaștere și noblețe a rămas regia. Astăzi, teatrul românesc oferă un nucleu de personalități în care se întâlnesc și comunică patru generații de regizori din țară și din diaspora.

Cel mai strălucit regizor al generației '80, **Silviu Purcărete**, și-a impus semnătura, transformând Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu într-un *Royal Court* în teatrul românesc.

După experiența de la Teatrul Național din Craiova, unde a creat o suită de capodopere scenice ca: ***Ubu Rex cu scene din Macbeth, Titus Andronicus, Phaedra, Danaidele, Orestia*** care l-au consacrat ca un mare director de scenă („*o personalitate foarte puternică și originală din familia marilor regizori europeni*" – cum scrie presa internațională), Purcărete realizează două montări antologice în ipostaza de Regizor-Dramaturg. În ***Pilafuri și parfum de măgar,*** exerciții pe texte din cartea celor *O mie și una de nopți*, ilustrează cel mai bine căutările și chipul *noii teatralități*. Predilecția sa pentru un teatru arhetipal îl conduce spre *„vizualizare excesivă, care pe mine mă ajută să mă exprim cel mai bine. Cred că e vorba de un mod de a percepe lumea"* – cum mărturisește artistul. Povestirile Sherezadei, pline de senzații violente și delicate, de grosolănii și rafinament, îi inspiră o saga

despre timpul nostru tulburat de neliniști și crize. Elementele picarești, festinele opulente, fabulosul colosal, moravurile libere până la licențiozitate, compun o montare haotică, rodul unei fantezii exaltate: „*călătorie excesivă fără scop și fără rigoare, călătorie de lux și melancolie*", cum o numește expresiv regizorul. El și-a propus deliberat să păstreze caracterul aleatoriu al operei: „*ca și Sheherezada, am vrut să opresc cursul istoriei ca să pot strecura o poveste, un cântec, o imagine, un cuvânt, o poezie*". Silviu Purcărete construiește un spectacol bogat vizual, acustic, olfactiv, unde se prepară mâncăruri și suntem învăluiți în mirosuri îmbietoare. Se plimbă nestânjenit un măgar și două oi. Mijloacele teatrale folosite sunt foarte variate: farse, umbre, măști, video, cinema, circ: „*nu excludem nici o tehnică*" – declară regizorul. O lume de păpuși de carne, cu fețe vopsite, ochi și buze conturate violent, asupra cărora exercită o dominație tiranică fantasmele erotice și gastronomice. În final, suntem invitați la o mare „crăpelniță„ unde este adusă pe tavă o tânără garnisită cu pilaf și mititei din care se înfruptă la propriu actorii. Silviu Purcărete alternează grațiosul cu grotescul, creează un vis ludic, unde nebunia jocului abolește spații, intensifică trăiri. Simți puterea misterică a teatrului: scena devine mister, liturghie, dar și fabrică de iluzii. Un exercițiu de stil în care regizorul folosește toate mijloacele scenice, lucrând pe un scenariu de a cărui dramaturgie este integral răspunzător.

Cumnata lui Pantagruel, o coproducție Franța–Germania–România–Ungaria, continuă această experiență, ilustrându-i poetica. De astă dată, însă, radicalitatea sa, legată de *noua teatralitate,* este totală. El se inspiră din Rabelais, preia motive din opera scriitorului, fără un scenariu prealabil, spectacolul fiind o creație de grup, cu implicarea actorilor, a scenografului, a compozitorului. „*Un Rabelais fără cuvinte, vorbind despre o vitalitate monstruoasă, o poftă de a trăi vampirică*„. Semnele realiste, frizând naturalismul, au o pregnanță explozivă în acest spectacol oniric, poetic, atemporal dar atât de contemporan, vorbind despre visurile, coșmarurile noastre de zi cu zi. Seducție vizuală și acustică, arsenal bogat: dans, cânt, multimedia, o ploaie de cuțite și furculițe de un metru lungime, oale uriașe, un clopot – sunt câteva dintre ingredientele acestei reprezentații care se încheie cu o imagine șocantă: o pâine umană din care se înfruptă cu nesaț personajele. Căutarea formelor noi e făcută cu ingeniozitate și risc asumat, dar permanent mizând pe resursele unui actor polimorf. Plăcerea de a inventa se manifestă liber, cu vigoare și rigoare.

Predilecție spre literatura clasică în care caută realitatea de adâncime a omului are și **Radu Afrim**, „copilul teribil al regiei tinere". Spectacolele sale sparg convenții, provocând critica și publicul printr-o insolentă dezinvoltură în folosirea limbajului teatral. Fan al tehnicii *remix*, el a oferit două originale montări: ***Alge*** (***Bernarda's House Remix***) după Lorca și ***Trei surori*** după Cehov, ultima prezentată invitaților Congresului AICT de la București. Viziunea lui Afrim stârnește reacții polemice. Critici de autoritate părăsesc după câteva minute sala, Michael Bellington o contestă în *The Guardian*. Această atitudine naște o dezbatere aprinsă pro Afrim în presa românească, foarte mulți critici români și străini participanți la Congres apreciind *noua teatralitate* a spectacolului, importanți directori de festivaluri internaționale adresându-i invitații. Afrim aduce la rampă „un scenariu ne-firesc de liber", după cum spune. În această re-cehovizare a lui Cehov, în calitate de regizor, scenarist, scenograf și ilustrator muzical, Afrim e un „profanator" al sufletului slav și al sentimentelor celebrelor personaje. Într-un spațiu auster, luminat rece, actualitatea imediată, cotidianul cel mai pedestru, naște imagini șocante. Astfel Irina poartă tenișii și un maiou pe care scrie „*I Love Moskva*". Scena este invadată

de o lume caricaturală, sadomasochistă, mânată de instincte primare şi obsesii refulate, ce-şi afişează cu impudoare o sexualitate exasperată. Din acest cortegiu nu lipseşte sinucigaşa doamnă Verşinin, care-şi face apariţia cu o funie de gât. Suferinţa umană capătă acorduri de recviem bufon. Maeştrii de ceremonii sunt bătrâna Anfisa şi alcoolicul doctor Cebutâkin, creaturi bizare, degenerate fizic şi psihic, trăgând după ei un samovar, folosit pe rând ca latrină, cutie de surprize, urnă pentru tatăl surorilor.

Radu Afrim demistifică, uzurpă cu violenţă iluziile şi idealurile eroilor. Tirada despre viitorul luminos („*peste trei sute de ani viaţa pe acest pământ va fi nespus de frumoasă, uimitoare*") se transformă într-un talk-show moderat de Verşânin, cuceritor tomnatic şi vulgar. În spectacol, Timpul este personajul nevăzut, o forţă malefică, funestă, care pluteşte peste oameni şi lucruri.

Reprezentaţia debutează cu o imagine suprarealistă: Cebutâkin mâncând un ceas, înconjurat de borcane şi sticle care conservă relicvele trecutului, fotografii de epocă, scoase parcă dintr-un album vechi de amintiri. Montarea lui Radu Afrim are o dinamică vizuală halucinantă. Un joc de *puzzle* năucitor, captivant, riguros controlat. Autocraţia regizorului străluceşte. Comedia atroce şi macabră a eroilor cehovieni stigmatizează vremurile noastre confuze, lipsite de dragoste şi credinţă. Pentru Radu Afrim şi colaboratorii săi, Cehov este „*un autor mai rece decât Diavolul*. Finalul dă frisoane. Pentru a supravieţui, pentru a se apăra de golul din interior şi din afară, surorile îşi pun măşti de gaze şi se prind într-un dans delirant. Părăsim sala cutremuraţi, urmăriţi de cuvintele lui Cehov: „*Urât mai trăiţi, domnule!*"

Modelul *doc* a născut o mişcare de grup foarte importantă în teatrul românesc: **dramAcum.** „*Am obosit să ne plângem unul altuia despre cât de prost, anchilozat şi învechit se concepe, se scrie şi se alege un text pentru un spectacol de teatru acum. Ne întrebăm şi am vrea să aflăm de la tine cum ar fi scris Caragiale, Shakespeare, Cehov un text după ce ar fi văzut* Pulp Fiction *sau* Todo sobre mi madre. *Întreabă-te de ce, cum şi pentru cine să scrii teatru acum, iar răspunsul îl afli de la cei mai buni tineri dramaturgi, regizori, scenarişti, actori, scenografi, graficieni, coregrafi şi muzicieni care lucrează* Acum. *Scrie o piesă de teatru pentru concurs. Noi îţi producem spectacolul!*" – este apelul unei acţiuni exemplare, dedicate dramaturgiei româneşti actuale, construită pe două concepte: *relaţia Dramaturg–Regizor* şi *Realitatea ca Sursă*, patronată de Catedra de Regie din Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" (UNATC). Iniţiatorii ei sunt studenţi şi absolvenţi ai acestei prestigioase instituţii de învăţământ artistic: **Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu**. *Spiritus Rector* al grupului, lect.univ.dr. **Nicolae Mandea** declara: „***dramAcum*** *face parte dintr-o strategie de lucru necesară astăzi într-o şcoală de artă. Ea urmăreşte să dezvolte creativitatea prin proiecte individuale sau colective asumate ca experienţe artistice, nu ca teme de examen. Ca start, modelul a fost celebrul Royal Court Theatre, a cărui activitate este dedicată în exclusivitate, de mai bine de jumătate de secol, promovării piesei englezeşti contemporane şi unde au făcut stagii: Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu.*" Lansat în ianuarie 2002, în colocvii, în presă şi pe internet, rezultatele proiectului *dramAcum* s-au dovedit excepţionale. La concurs au fost trimise sute de piese. Cele mai bune au fost selecţionate şi prezentate în spectacole-lectură sau în reprezentaţii. În paralel cu concursul, *dramAcum,* a dezvoltat şi un program de traduceri cu piese contemporane. Revelaţia a fost că tinerii autori români şi-au găsit spirite cofraterne cu colegii lor de pe alte meridiane, prin atitudine şi teme. Liderii *dramAcum,* artişti de top ai regiei tinere, au reuşit să se impună, producţiile lor dând

personalitate unor spații ale teatrului alternativ, ei inițiind și programe de colaborare internațională.

Acest grup neliniștit și neliniștitor a reușit să se facă cunoscut și pe alte meridiane, în textele și spectacolele lor trăind crizele existențiale ale României de azi, dar și ale capitalelor occidentale. Un exemplu recent este **Gianina Cărbunariu**. Textul ei ***Stop the Tempo***, considerat de critica de teatru „*un act de identitate pentru generația* cool", „*o generație de pierde-viață*" a fost prezentat cu succes la Bienala de la Wiesbaden, Paris, Berlin, Dublin, New York. Eroi sunt trei tineri, nefericiți și singuri, frustrați de o societate consumistă. Ei se întâlnesc într-un bar de noapte și se hotărăsc să violenteze indiferența unei lumi stigmatizată de crucea ne-iubirii. Printr-un gest de „terorism urban", personajele debranșează energia electrică din spațiile publice. Se joacă foarte aproape de spectatori, în întuneric, cu o recuzită minimalistă: lanterne mânuite de actori, ale căror flashuri agresive luminează inchizitorial fețele eroilor. Un spectacol în gros-planuri și prim-planuri care șochează România și cucerește Occidentul și prin *teatralitatea* propusă, o manieră incitantă de a face teatru, „*centrată pe voce, pe cuvântul brutal, pe monologul interior, pe insertul poetic care îmbracă povestea și transcende realitatea vulgară*".

Gianina Cărbunariu recidivează cu o nouă piesă ***madybaby.edu***, elaborată într-un stagiu de pregătire la Royal Court și reprezentată cu succes la Bienala de la Wiesbaden, în România și pe câteva scene europene: Berlin, Milano, Moscova, Paris. Mizeria morală și fizică, urâțenia au un aer metafizic. Regizoarea-Dramaturg folosește creator din scriitură mijloacele video, alternând realul cu virtualul. Arhetipuri ale zilelor noastre, prostituata, proxenetul, administratorul unui site porno, evoluează într-un timp descompus. Dumnezeu e mort, lumea e golită de sens și omul de rost într-un spectacol care depășește naturalismul poveștii prin creativitatea regizorală.

Premiul Criticii care a fost acordat de Asociația Internațională a Criticilor de teatru – Secția Română Grupului **dramAcum** a fost un semn de recunoaștere a valorii acestor artiști. Acești tineri sunt asul din mânecă pentru scena românească de azi și, cu siguranță, de mâine.

Drumul spre *noua teatralitate* nu este lipsit de pericolul unui teatru fără tradiții și spirit, de pericolul unui limbaj fără trăire, fără duh, mai ales într-un timp când logica lumii moderne implică desacralizarea radicală a întregii noastre vieți, răsturnarea raportului tradițional cu Dumnezeu și lumea. Ca mulți dintre contemporanii săi, pentru a obține puterea, Faust Regizor face uneori pactul cu Mefisto. Orbit și copleșit de vremelnicie nu mai simte veșnicia. Vrea să-și realizeze condiția umană, nu s-o depășească. Un S.O.S. lansat de criticul George Banu, bun cunoscător al fenomenului teatral contemporan, care nota: „*La sfârșitul anilor '90 apetitul de revoltă a reapărut, și principiul dezordinii a revenit pentru a capta spiritul timpului și a face din haos esența modernității. Scena devine un teritoriu al unui prezent fără repere și frontiere. Care-i soluția: să te înscrii în fluxul epocii sau să-i reziști; să asculți suflul prezentului sau să-ți muți privirea altundeva? Să te adaptezi sau să nu capitulezi? Cele două poziții, cum să le aliezi, cum să te salvezi?*"

Faust, celebrul personaj al lui Goethe, descoperă în final că important este ca „*Cerul și Pământul să fie împreună*„. Teatrul are nevoie astăzi de un misionarism spiritual. Fețele *noii teatralități* impun o reflecție teologică. Viața, ca și Scena, nelegate de Dumnezeu, sunt pustiuri în care eroii își risipesc zilele în deșert. Timpul lor este fără eternitate. Existența lor e pretext pentru evazionisme și exhibiționisme.

(Comunicare însoțită de proiecții, susținută în cadrul Congresului Extraordinar al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Seul, 21–25 octombrie 2006.)

Critica mondială se sprijină într-un baston românesc

Începând cu 2006, **Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT)** a hotărât să ofere **Trofeul THALIA – Premiul Criticii Mondiale,** ce va fi decernat o dată la doi ani, în cadrul congreselor mondiale AICT, găzduite de prestigioase festivaluri internaționale.

În următorii zece ani, România are onoarea de a realiza acest trofeu pe un proiect propus de Secția Română AICT și conceput de scenograful Dragoș Buhagiar (un baston realizat din argint și lemn de santal) și cu sprijinul financiar al Fundației „William Shakespeare" din Craiova, prin strădania președintelui, Emil Boroghină.

Privit de lumea teatrală ca un corespondent al Oscarului, primul trofeu THALIA a fost decernat pe 25 octombrie la Seul (Coreea de Sud), cu prilejul Congresului Jubiliar AICT – la 50 de ani de la înființare. Patriarh al criticii mondiale, englezul Eric Bentley (în vârstă de 90 de ani) a fost desemnat câștigător în urma votului celor 50 de secții naționale AICT, *„în virtutea interesului deosebit pe care îl reprezintă scrierile sale de teatru și despre teatru, precum și a pertinenței lor în actualitate"*.

Delegația română la acest congres a fost formată din: Ludmila Patlanjoglu (președinte AICT – Secția Română, membru în Comitetul Executiv AICT), Alice Georgescu (vicepreședinte AICT – Secția Română), Dragoș Buhagiar, Emil Boroghină și Ioana Moldovan – participantă la Seminarul Tinerilor Critici. Printre trupele invitate în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Seul, s-a aflat și cea a Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, cu spectacolul *Trei surori* de Cehov în regia lui Alexandru Dabija.

Eric Bentley, născut în 1916, este unul dintre cei mai influenți oameni de teatru ai secolului XX. Critic, jurnalist, eseist, traducător, dar și profesor, regizor sau ocazional actor, Bentley, reprezintă de peste șase decenii o figură marcantă a teatrului mondial. Absolvent de Oxford și Yale, înainte de a fi numit profesor la

Emil BOROGHINĂ, Eric BENTLEY și Dragoș BUHAGIAR

Universitatea Columbia, la State University din New York, la Buffalo și la Universitatea din Maryland, s-a făcut remarcat prin traducerile operei lui Bertolt Brecht. Cronicile de teatru publicate la revista americană *The New Republic* în perioada 1952–1956, au fost reunite în volumul *What is Theatre?* și au devenit studii de referință. În aceeași perioadă, scrie și *In Search of Theatre,* o încercare de a reflecta teatrul european de la mijlocul veacului XX. Continuă să traducă autori reprezentativi, printre care Pirandello, și să scrie eseuri despre nume importante din teatrul european – Gogol, Schnitzler, Wedekind și Kleist. *The Modern Theatre* și *The Clasic Theatre* au atras atenția mediilor de teatru și universitare. Pe lângă traduceri și adaptări, Bentley scrie piese de teatru care reflectă preocupările sale sociale și politice: *The Kleist Variations* – inspirată din teatrul lui Kleist; *Lord Alfred's Lover* (despre procesul lui Oscar Wilde; sau *Are You Now or Have You Ever Been...?*), o piesă despre „vânătoarea de vrăjitoare" declanșată în Statele Unite de senatorul McCarthy. Astăzi, Eric Bentley a devenit personaj, alături de Bertolt Brecht, în piesa lui Charles Marowitz *Silent Partners*, montată anul trecut la Washington. Tot timpul apropiat de scrierile și ideile lui Brecht, Bentley este editorul operelor acestuia pentru Grove Press și autorul a două studii de referință: *The Brecht Commentaries* și *The Brecht Memoir*, reunite ulterior sub titlul *Bentley on Brecht.*

Numeroasele sale volume de teatru reflectă interesul pentru rolul jucat de autor. Principalele sale lucrări de interes academic pe această temă sunt *The Playwright As Thinker* (1946), *The Life of the Drama* (1964), o poetică a textului dramatic întemeiată pe cursul Norton ținut la Harvard și *Thinking About of Playwright* (1987).

În 1990 a devenit membru al American Academy of Arts and Letters, iar în stagiunea 1997–1998 a fost primit în US Theatre Hall of Fame.

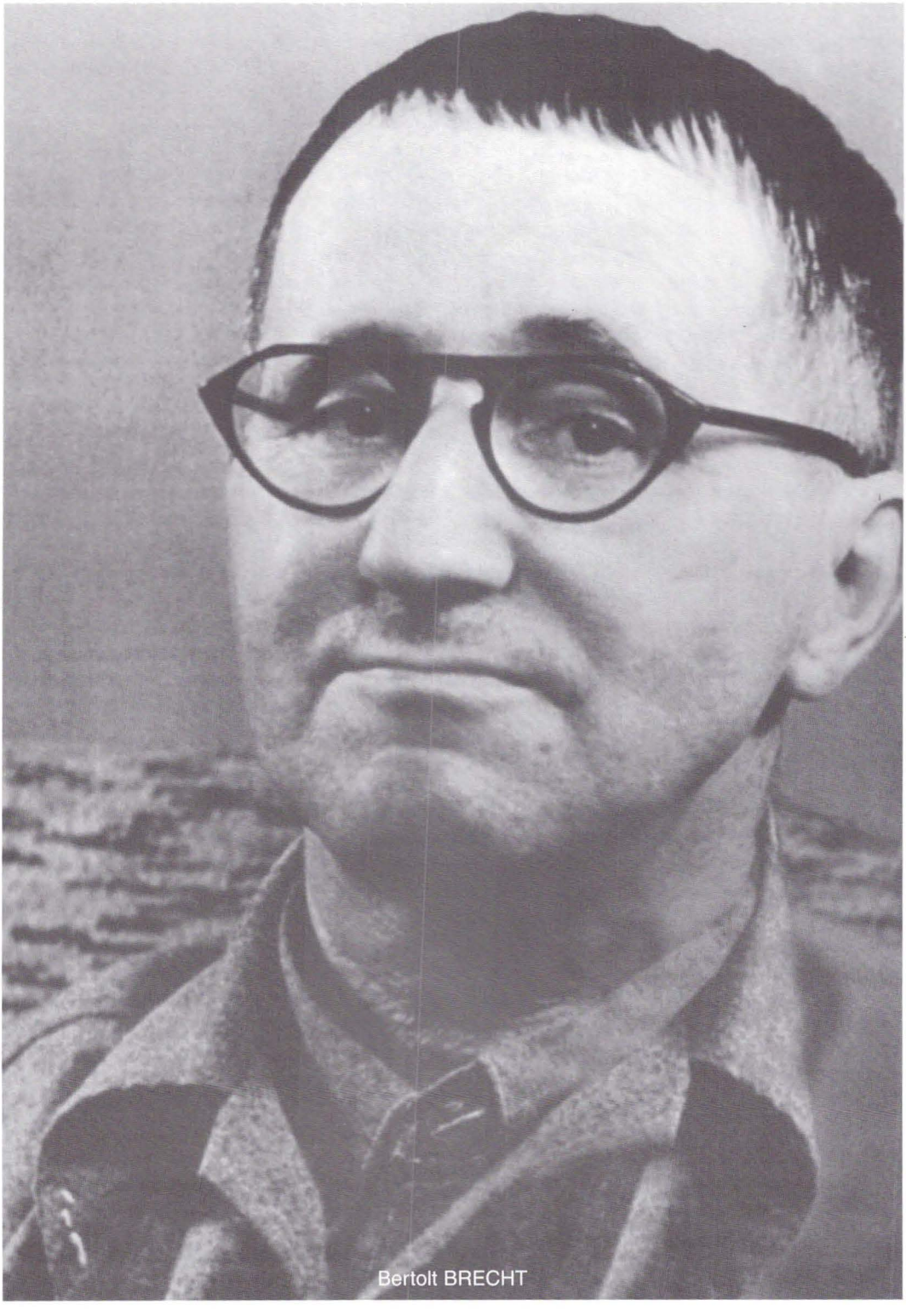
ESEURI

Ionuț SOCIU

Dilema lui Brecht

Într-un foarte interesant eseu despre romanul *Învierea* de L.N. Tolstoi, Boris Șklovski, un strălucit reprezentant al școlii formale ruse, se arată interesat, nu de romanul în sine, ci de procesul elaborării lui și de relația complexă dintre *creator* și *operă*. Pornind de la roman, Șklovski parcurge un traseu invers celui pe care un critic literar îl urmărește de obicei, și, deși o astfel de analiză conține un mare grad de contingență și este condiționată de speculații intuitive, concluziile teoreticianului rus trezesc un interes ce depășește obiectul analizei. Șklovski crede în autonomia operei de artă în raport cu creatorul ei și subliniază decalajul ce are loc între intenția artistului și rezultatul obținut. Urmărind un *skaz* dinainte stabilit și premeditat, Tolstoi ajunge să scrie altceva și să fie chiar el surprins de rezultatul obținut. O forță din afara îi subminează romancierului rus capacitatea de a se obiectiva și a-și scrie opera din postura ideală a autorului omniscient. Conjuncturală acestei teme poate fi și lucrarea lui Leo Frobenius *Paideuma*, dar nu acesta este scopul acestui eseu. Tema poate fi extinsă și aplicată oricărui creator din toate timpurile, doar că la unii acest lucru se face simțit mai puternic, iar la alții mai puțin. Se pot face chiar și deosebiri în gradul de discernământ al fiecărui artist în raport cu propria sa creație. Dar, ca să ajung unde intenționam, să luăm un caz concret, unul cu totul și cu totul special și care ilustrează din plin clivajul dintre intenție și rezultat pe traiectul creator–creație. Bertolt Brecht este dramaturgul și teatrologul german care, în urmă cu mai bine de jumătate de secol, însuflețit de doctrina marxistă (fără să ajungă măcar la cea hegeliană) își propunea să educe masele scriind piese și regizând spectacole cu un violent mesaj militant, antifascist, revoluționar. Brecht a eșuat în această tentativă didactică și n-a reușit să educe pe nimeni, dar a reușit să pună umărul alături de Sartre, Gide, Aragon și mulți alții la consolidarea unui regim totalitar criminal, la fel de sângeros ca fascismul. În timp ce pe scenele germane personajele brechtiene închinau ditirambi comunismului, la câteva sute de km mai la est același regim omora sute de mii de oameni prin înfometare și extermina alte câteva milioane în Gulag. Brecht e, la fel ca toată inteligheția occidentală, vinovat de ororile comunismului, ba, mai mult decât alții, Brecht a avut parte și de o bursă de câțiva ani buni în U.R.S.S., unde, e greu de crezut că n-ar fi putut afla nimic despre ororile acestui regim. Eșecul ideologic a lui Brecht este indiscutabil, la fel cum nici ideologia pro-război sprijinită de Dostoievski în *Jurnalul de scriitor* nu s-a dovedit mai fericită. Lev Șestov a observat foarte just, în legătură cu acest ultim aspect, că aspirația marilor scriitori spre statutul de profeți ai neamului nu e decât o ambiție vanitoasă ce nu-și poate găsi *funcționalitatea* în plan terestru.

Spre deosebire însă de alți scriitori al căror eșec a fost dublu (ideologic și estetic), opera dramaturgică și teoretică a lui Brecht a rezistat în timp, ba mai mult decât atât, a însemnat și încă este un reper extrem de important în istoria teatrului secolului XX. A-l mai citi astăzi pe Brecht într-o grilă ideologică este un gest retrograd și îngust și înseamnă a-i refuza dimensiunea poetică și profundă pe care textele lui încă o mai respiră, chiar dacă Brecht însuși abia și-o recunoștea. În 1939, la Skoosbostrand, Brecht revede prima versiune a piesei *Omul cel bun din Sâciuan*, dar textul nu-l mulțumește, considerând că personajele nu sunt finisate și că



Bertolt BRECHT

dedublarea lui Șen De a fost o idee neinspirată. Astăzi, citind opera dramaturgului german, *Omul cel bun din Seciuan* ne apare ca una dintre cele mai reușite piese brechtiene. Și, ca o ironie teribilă, în recenta sa biografie, regizorul Andrei Șerban își aduce aminte de un spectacol de-al său la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț chiar cu *Omul cel bun din Sâciuan*, o montare cu un subtil substrat anticomunist și care a avut premiera în mai 1968, cu câteva luni înainte ca tancurile sovietice să invadeze Praga. Culmea cinsimului: Brecht împotriva propriei sale doctrine!

Există, dincolo de alte conotații ideologice, și calea către artistul Brecht, iar cel care se încumetă s-o facă are de îndeplinit o sarcină similară celui care alege grâul de neghină, și trebuie să descopere, în hățișul de clișee marxist-leniniste, influențele pozitive care s-au răsfrânt asupra lui Brecht, dar și caracteristicile mediului artistic în care s-a format el. Canonul estetic este singurul care poate servi o înțelegere a operei scriitorului german, interpretare care poate duce până acolo unde Brecht poate fi catalogat drept un formalist, un stilist, un nombrilist. Exact ceea ce el n-a vrut niciodată să fie.

Climatul spiritual care domina Europa la vremea în care Brecht își scria primele piese (anii '20) este unul marcat de câteva personalități importante ale literaturii, științei și artelor. În anul în care Brecht scrie prima piesă (1922)

Joyce publică *Ulise* – roman monumental care avea să schimbe paradigma literaturii secolului douăzeci și care avea să-l influențeze foarte mult și pe Brecht, oferindu-i premisa elaborării *teoriei distanțării,* procedeu folosit și de Joyce în proză. Influența expresionismului asupra dramaturgului este imensă, chiar dacă el o reneagă mai târziu. Ea e existat și nu l-a părăsit niciodată. Unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Brecht era Alfred Doblin, autorul capodoperei *Berlin Alexanderplatz*, roman desfășurat pe tablouri de o forță imagistică impresionantă și care exploatează în mod inovator o sumedenie de tehnici literare, care variază de la fraza boantă, aspră până la o expresivitate poetică, melancolică și suavă. Drama epică brechtiană datorează foarte mult acestui roman. Să reținem că Brecht este, în primă instanță, poet, tot epic, dar poet, și aparține unei generații de organicișți și animalieri. Wedekind este cel care afirmă *carnea are spiritul ei*, Gottfried Benn, un foarte mare poet și medic al secolului trecut scrie o poezie a trupului pe linia unirii spiritualului cu fiziologicul întrevăzută de Goethe.

Brecht însuși nu face altceva în *Baal*, scriere ce îi deschide drum lui Brecht într-un sens ascendent, în încercarea de desprindere de trup, pentru a se cantona peste două decenii în lumea ideilor, a spiritului și a idealurilor înalte prin *Galileo Galilei* (în ciuda faptului că Galilei este un gurmand).

Să nu uităm și de influența colosală a lui Freud asupra expresioniștilor. În 1919, Einstein lansează *teoria relativității* și Europa e zguduită. Freud și Einstein sunt doi dintre pilonii culturii europene la început de secol XX și contribția lor are, pe lângă aspectele pozitive, și efecte colaterale. Se naște o epocă a nesiguranței și a declinului spiritual, artiștii exploatează în exces problema inconștientului și condiția individului. Brecht va scrie o piesă *Un om=un om,* în care Marianne Kesting sesizează trecerea de la *individuum* la *dividuum*. Ne aflăm după un război mondial nimicitor, la sfârșitul căruia Spengler publică *Declinul Occidentului*. Freud este consternat. Relativitatea este confundată cu relativismul. *La Belle Epoque* e deja istorie.

În mijlocul acestui vârtej de teorii, descoperiri și revoluții, piața de idei se polarizează. În teatrul epocii se întrevăd retrospectiv două centre de putere: pe de o parte, iraționalii, misticii Artaud, Ghelderode, chiar și Craig, și de cealaltă parte, raționalii Piscator și Brecht. *Imagine* versus *idee*. Cristofor Columb din piesa omonimă de Ghelderode nu e departe de Galileo Galilei, personajul lui Brecht, diferența constă în modul lor de reprezentare: Columb se află într-o lume a imaginilor

concrete, plastice (Ghelderode nu credea decât în receptarea vizuală), şi noi nu-l vedem decât aşa, şi Galilei pluteşte într-una a ideilor. De aici până la Platon nu e decât un singur pas, căci, se ştie foarte bine, expresioniştii au resimţit şi influenţa dialogurilor socratice, mai ales pentru a evidenţia conflictul prin forţa replicii. Temele mari, universale, antropologice, cosmogonice devin teme predilecte ale scriitorilor germani. Friedrich Kofka, în eseul *Despre timp şi dramă* afirmă că „imaginea cosmică a universului nu poate fi realizată decât la modul epic". Johannes Molzahn, în *Manifestul absolut expresionist*, vede arta ca pe o *imagine a pulsului cosmic*. Brecht subscrie şi el. Un dialog exotic şi complex ca *Timaios*, lucrare organicistă de influenţă pitagoreică, ce vede universul ca pe un corp ce se hrăneşte din propriile distrugeri, comprimă toată dramturgia de idei a secolului XX. Ce altceva este *Galileo Galilei*, dacă nu o reambalare a vechilor idei platoniciene? Dar nu numai la nivel conceptual este Platon reciclat, ci chiar în planul tehnicii literare, acolo unde ritmul şi cadenţa replicilor ating o armonie perfectă, cuvântul fiind însoţit de o acustică seducătoare, limpede şi transraţională, oferind, aşadar, materialul extraordinar de care drama de idei a avut atâta nevoie.

Brecht nu este, aşadar, numai un om al prezentului, nu este doar un progresist ce-şi extrage temele din realitatea imediată, şi deşi e un artist de avangardă şi se lasă influenţat de scriitorii epocii, sursele de la care se revendică teatrul epic nonaristotelic brechtian sunt mult mai departe de secolul XX.

Marianne Kesting, referindu-se la Antichitate, o perioadă dominată de estetica aristotelică, a identificat în operele unor Eschil, Plaut, Terenţiu puternice implicaţii epice, de asemenea, a găsit origini ale teatrului epic brechtian în epoca străveche a Chinei şi a Japoniei, în teatrul *Nô*, văzut ca un amestec de muzică, dans şi expunere de fapte şi chiar în *Autos sacramentales* de Calderon de la Barca. Tot din teatrul *Nô*, Brecht preia tehnica alegoriei, parabola, măştile şi decorurile simple. Misterele medievale, teatrul elisabetan, Lessing, Diderot, Goethe sau Schiller sunt alte câteva surse ale teatrului epic brechtian. Dacă facem o digresiune ceva mai îndrăzneaţă, vom descoperi că până şi Tolstoi i-ar fi putut furniza dramaturgului german material util şi demn de luat în seamă. *Procedeul înstrăinării*, de exemplu, este folosit des de Tolstoi şi rezidă în faptul că el nu denumeşte obiectul cu numele său, ci îl descrie aşa cum l-ar vedea prima oară. Scopul imaginii nu este de a apropia semnificaţia de înţelegerea noastră, ci de crea o percepere aparte a obiectului, de a crea *vederea* lui şi nu simpla sa *recunoaştere*, spune Boris Şklovski în legătură cu proza tolstoiană.

Dar, ne putem întreba retoric, nu cumva acelaşi lucru îl expune Brecht în scrierile lui despre teatru? Nu anunţă acest procedeu literar al înstrăinării viitoarea teorie a distanţării?

Brecht este, încă odată, plin de contradicţii. Îl avem odată pe Brecht, dramaturgul angajat, implicat în timpul său şi care propagă ţeluri găunoase despre artă, şi, pe de altă parte, îl avem pe Brecht estetul, poetul, omul de litere ce se revendică de la sursele cele mai selecte. Cum să te inspiri din cultura străveche a Asiei, din Platon sau Goethe şi să visezi la o artă pentru mase, o artă populară care să educe pe fiii rătăciţi ai Germaniei?

Tocmai din pricina unor asemenea disonanţe, în jurul personalităţii lui Brecht plutesc o serie de prejudecăţi, iată de ce trasarea unui arbore genealogic al familiei spirituale în care Brecht s-a format poate fi de folos în demontarea oricăror idei primite de-a gata ce vizează opera lui.

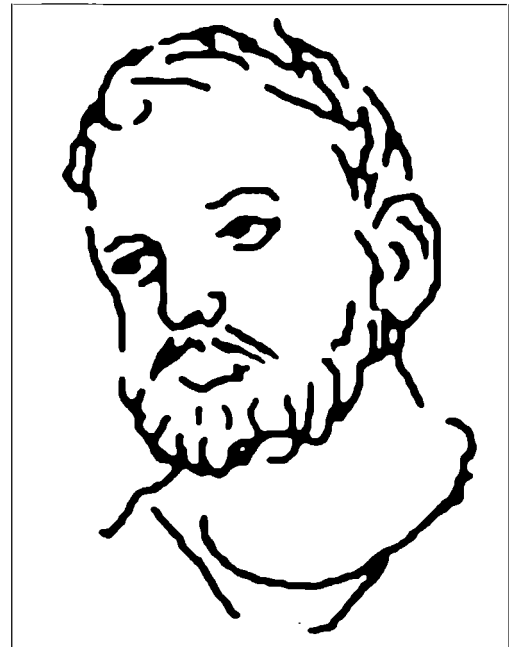
P.S. Comentându-şi unul dintre filmele sale cele mai cunoscute, *Viaţa dublă a Veronicăi*, Kieslowski aminteşte de una dintre scenele-cheie ale filmului, şi anume aceea în care are loc un spectacol de păpuşi în faţa câtorva sute de copii.

Regizorul precizează că ceea ce l-a frapat la tehnica lui Bruce Schwartz, colaboratorul lui şi celebru păpuşar la acea vreme, era că acesta nu-şi ascundea niciodată mâinile în timpul spectacolelor, ci dimpotrivă le lăsa la vedere. Uimirea lui Kieslowski fusese şi mai mare din momentul în care observase că acest procedeu nu înlătura iluzia, ba chiar o sporea din moment ce privirile fascinate ale copiilor din public nu erau aţintite asupra mâinilor, ci a păpuşii-fluture manevrate de Schwartz. Vorbim deci de o tehnică antiiluzionistă, antiteatrală, dar care obţine exact reversul ei: spectacolul devine mai captivant şi cu mult mai poetic. Poate dintr-o asemenea perspectivă ar trebui privit teatrul brechtian şi teoriile ce-l însoţesc, şi nu prin optica aceea conservată în câteva clişee care-l înscriu pe Brecht în categoria artistilor reci, abstracţi, inumani, distanţi şi plictisitori.

Alexandru ŞTEFAN

Profilul CARAMAN în texte şi (câteva) spectacole

Ne spune Marian Popescu despre dramele lui **Ştefan Caraman** că nu aparţin vechiului canon aristotelic! Definiţia nu e relevantă, deoarece vechiului canon nu aparţin piese cu mult dinaintea lui Ştefan Caraman. Pentru a fi mai coerenţi, ar trebui să privim problema dintr-un alt unghi. Citez în continuare prefeţe pentru că volumele despre dramaturgii contemporani români nu sunt chiar atât de numeroase. Mi se pare interesant felul în care a pus problema Dan-Silviu Boerescu: „*La ce bun să mai scrii teatru absurd, aici, în ţărişoara noastră, în care absurdul e însăşi regula cotidianului?*". Să nu uităm că graniţa dintre ceea ce e real şi ceea ce e imitare a realului este o problemă ce datează de la Aristotel încoace, şi astfel afirmaţia lui Marian Popescu iarăşi nu îşi află susţinere. Probabil tocmai această trecere de la real la scenic ar putea fi elementul ce dă valoare unui dramaturg.



Ştefan CARAMAN văzut de Alexandru Ştefan

În privinţa autocriticii, nu ştim dacă e vorba de un teribilism artistic, propriu creatorilor de după momentul '89, în fraza autobiografică: „*Am început să scriu din prostie*". Ar trebui să ne amintim că uneori excesul de modestie este tot o formă de

ieșire în evidență. Cum putem explica altfel următoarea frază de final a aceleiași autobiografii: „*În sfârșit, lumea a început să mă bage în seamă*"?

Prin urmare, scriitorului Ștefan Caraman îi place să scrie teatru, simțindu-se bine în pielea de dramaturg și în onorabila situație de a fi citat în lista domnului Ghițulescu. Susține că istoria s-a sfârșit și, ca orice artist respectabil, nu e interesat de situația teatrului românesc, asupra căruia recunoaște că nu are o viziune de ansamblu. Ca un mândru reprezentant al culturii „contra-" Caraman nu scrie consultându-și cititorii, se consideră un om al timpului ce poartă cu sine propriul drapel, și de aceea se autointitulează într-un interviu „stăpânul lumii". Nici în acest caz nu știm dacă afirmația lui e sinceră sau la fel de voit-atractivă . Se resimte în el spiritul de jurnalist pe care și l-a etalat prima oară în revista lui Doru Ionescu, dar și deprinderile de economist asumate în cei patru ani de ASE finalizați prin 1992.

Mărturie: „*Sunt, așadar, un individ matur, traversat des și temeinic de crize, cu privirile aruncate tot mai des în urmă, adunând în portbagajul existențial tot mai multe concluzii. În sfârșit, se poate spune că resimt o anumită oboseală*". Probabil această oboseală e dramaturgia lui Caraman.

În anul 1997, vede lumina zilei un volumaș subțire cu titlul ***Zapp...,*** găzduind, așa cum menționează subtitlul, „5 texte pentru teatru" scrise de Ștefan Caraman. Piesa ce dă titlul cărții prezintă ultimele clipe ale unui muribund care se identifică invariabil cu autorul. Încercând să arunce la gunoi tot ceea ce are memoria lui mai de preț, navighează prin grămada de programe televizate puse la dispoziție de telecomandă. Laitmotivul unei simple apăsări pe buton determină manevre uriașe în universul închis al personajului central. Problemele politice și sociale intervin cu violență, ritmurile unui Pink Floyd anunțând sfârșitul, lovirea de invizibilul zid al saturației, imagini și frânturi de cuvinte ... toate puse în slujba uitării. Într-un asemenea univers, moartea nici nu mai contează: „*Știi care-i buba mea? Nu-mi pare rău că mor, îmi pare rău că am trăit; un efort absolut inutil*" recunoaște El... un alt mare „El" ionescian, de parafrazarea căruia autorul e perfect conștient.

Observăm în acest stadiu o pioșenie adolescentină în scrisul lui Caraman, modern în concepții dar echilibrat în manifestări, împingându-și imaginația pe un tărâm locuit de parabole în care orice e posibil în măsura în care are importanță. Pe un ton permisiv dar lucid domnul Mircea Ghițulescu afirma că „*Din generația sa, Ștefan Caraman pare a râvni demnitatea de cel mai important scatolog*", asta pentru a motiva scenele de „*frondă orală fără investiție*" din textele apărute în volumul *Zapp...*

În *Sosiile,* tentativa de experimentare a patologicului dictatorial este o reușită exemplară. Moartea originalului determină confuzia copiilor, iar între cei rămași în viață se pune întrebarea: cine va fi de acum încolo Tiranul? Cei șase uzurpatori, obișnuiți să se întrețină cu câte un sex oral, se ucid între ei asemeni sclavilor ce se sinucid în momentul eliberării, deoarece nu știu ce pot face cu libertatea,. La final, unul singur supraviețuiește, iar acela, dovedindu-și astfel spiritul excelent de auto-conservare, nu poate fi decât Originalul. Deși scris înainte de 1997, subiectul ar putea reverbera cu ușurință până în lumea islamică, de curând zguduită de pierderea unui asemenea Tiran. De data aceasta, absurdul situațional nu mai implică însă angoasa ionesciană, ci mai degrabă ridicolul mazilian, al personajelor ce vor să se cunoască pe sine, să se definească și definitiveze într-o lume imperfectă dar calmă.

Pe de altă parte, teatrul lui Caraman este o căutare minuțioasă a neobișnuitului, a ***Faptului divers,*** titlul unei alte piese ce seamănă mai degrabă cu un gag, cu un desen animat pentru copii: o mulțime de oameni încearcă să ajute un om căzut. Tensiunea piesei crește treptat în jurul motivului pentru care Cel

Căzut refuză să se ridice, concentrându-se în jurul unei singure replici. Din raţiuni absolut obiective (uruitul motorului unui vehicul greu), replica e auzită numai de cei ce participă la acţiune, nu şi de spectatori, fapt ce stârneşte multe senzaţii de nemulţumire şi curiozitate acută!

Îmbinând subtil efervescenţa cotidiană cu interiorizări psihice absurde, dramaturgia lui Caraman "promite". Este termenul optim pe care l-am putut alege, şi pe care, într-un fel sau altul, l-au folosit şi alţi critici la acea vreme.

Am avut onoarea şi nenorocul să văd spectacolul ***Morţi şi vii*** la Teatrul Odeon, în regia Anei Mărgineanu. Spun „onoarea", datorită recitalului actoricesc susţinut de Pavel Bartoş, şi „nenorocul", datorită recitalului textual. După cum se vede, despre Ana Mărgineanu nu pot spune nimic, neputând să o fac vinovată de originalitate, din moment ce a respectat cu strictеţe indicaţiile autorului, singurul ei aport fiind cele câteva tăieturi pe text, de altfel absolut necesare.

În primul rând, despre piesa *Morţi şi vii* nu se poate spune câte pagini numără, pentru că cel puţin treisprezece dintre ele se repetă de trei ori. Când am citit prima oară textul, am avut impresia că e o greşeală de la editură. Când am citit a doua oară, mi-am dat seama că poate fi vorba de o licenţă poetică proprie care conturase şi fragila poveste dintre Aron şi Reuben în piesa *Natură moartă cu happy-end*.

Văzând spectacolul, mi-am dat seama că editura nu are nici o vină, dar licenţa poetică da. E drept că e o problemă pentru un dramaturg să redea monotonia temporală pe scenă, adică absurdul acesta mecanicizat care ne caracterizează trupurile. Pot crede în doi evrei care visează să stăpânească domenii sfârşind prin a se certa, şi la fel de bine pot crede în oameni excesiv de cinici, dar ... să repeţi de trei ori un calup atât de lung de text e deja dincolo de limita răbdării. Ajungem să ştim pe de rost toate bancurile stupide ale celor trei medici-măcelari cu simţurile tăbăcite. În conturarea personajelor, Caraman exagerează de multe ori cu impertinenţă. Vede medicii legişti ca pe nişte meseriaşi, şi aşa cum parchetarii fac bătături la genunchi, la fel şi aceştia ajung să nu mai simtă nimic, şi să intre într-o monotonie profesională demnă de *Timpurile noi* ale lui Charlie Chaplin. Nu ştim câţi medici legişti a cunoscut dramaturgul la viaţa lui, dar să fim serioşi... ajungi pe canapeaua „relax" a lui Bebe Mihăiescu dacă citeşti de trei ori fanteziile erotice despre „Nănuţa care papă puţa" şi urmele de spermă din cariile ei! Asemenea probleme dramatice nu pot fi lăsate decât în seama domnului Grid Modorcea în cărţi de talia lui „Fuck you", pentru că dincolo de ele nu mai vezi nici o metafizică freudiană sau mai ştiu eu ce filosofie de viaţă. Să ne liniştim aşadar spiritul critic în această privinţă, pentru că focul cu foc nu se stinge (decât dacă e o sondă de ţiţei) şi să analizăm piesa din alt punct de vedere:

Într-o lume de insensibili, Maler se vrea a fi modelul inadaptatului. Iubita lui, trezită din morţi în urma unui viol-dătător de viaţă (aici criticii pedanţi ar putea ajunge să amintească exemple din *Metafizica sexului* a lui Evola), se dovedeşte a fi la fel ca ceilalţi: o insensibilă care-şi găsise ieşirea din normalitate nu înnebunind, ci murind. Nu putem spune despre punctul de pornire al subiectului că este prost; având în vedere că el se axează pe un sistem ideatic: „*Să-ţi spun un secret*, i se destăinuie Maler femeii, – *sufletele nu pleacă niciodată pe de-a-ntregul. Întotdeauna rămâne un rest, o umbră, o coajă, care la rându-i cere dreptul la nemurire... Din păcate, nu e nimeni suficient de altruist ca să le mai bage în seamă şi ajung în pământ, într-un fel de chin veşnic; sunt nişte reziduuri ce nu mai pot fi purificate niciodată!*" Orice nuanţă de profunzime e însă umbrită sau imediat dezmembrată de stângăciile construcţiei dramatice. E preferabil, în loc de repetarea

unui calup de scene cu replici ușor digerabile, o singură scenă prezentată mecanic. Ar fi fost bine pentru Ștefan Caraman să fi știut povestea celor trei mari actori englezi puși să joace oboseala unui om ce a traversat un râu. Li s-a pus la dispoziție o piscină pentru pregătire fizică: primul a înotat vitejește și a apărut în fața camerelor de luat vederi obosit ca și cum ar fi traversat un râu. Al doilea s-a apucat și el să înoate, și, ieșind din apă, a apărut în fața camerelor de filmat ca și când ar fi traversat două râuri. Al treilea nici nu s-a dezbrăcat de haine, dar s-a îndreptat spre camera de filmat ca și când ar fi traversat patru râuri.

„M&M" – titlu sugestiv pentru amatorii de dulciuri ce-și amintesc micuțele bomboane de ciocolată de la alimentară, vândute în pachețele mici la prețuri destul de piperate. Subtitlul „couture à porter" ne introduce într-o lume evident postmodernă, în care planează de obicei sintagme ca „lungă-scurtă" sau „babă-tinerică", în cazul acesta dorindu-se a fi evidențiată ideea unei iubiri normale ieșite din comun.

Ca în *Trilogia Belgrădeană* de Biljana Srbljanović, numele personajelor principale formează un joc de cuvinte banal. În loc de Kica și Mica, frații ce se ciondănesc, avem Maddy și Maude, femeile ce se iubesc. Primul tablou ne stârnește interesul în mod abuziv, descriind relația dintre o Ea și... o Ea, ambele mai mult sau mai puțin alienate mintal: Ea o bate cu lașitate, întinzându-i o cursă pentru a-i da o palmă, iar ea o anunță că e însărcinată. Evident că Ea se supără și iese! Ulterior, un povestitor picat de nicăieri îl amintește pe Shakespeare pentru a dezvinovăți autorul de orice trimitere la altă operă dramatică și încearcă să ne convingă de faptul că toate poveștile de dragoste sunt la fel. Interesant, eu nu-mi amintesc să existe piesa de teatru *Juliette și Juliette*. Ce spune povestitorul ca să le motiveze pe fete? „*Specia se propagă și fără iubire; simțul tactil este suficient. Atingere, erecție, penetrație, făt. (fals cutremurat). Dumnezeule, cât cinism!*". Nu pot face nici o observație în fața unei atari concluzii de viață, decât că dacă autorul e născut în urma unui viol, nu la fel se întâmplă și cu ceilalți.

Apoi începem să învățăm mai multe despre Maude și Maddy: Maude, trăiește cu un bărbat inevitabil porc (cum șade bine subiectelor de acest gen) pe care ea, inevitabil, nu-l iubește. Nimic nu-mi stimulează mai mult imaginația în timp ce citesc acest text decât Angelina Jolie în filmul *Gia*. Maddy e complexată de felul cum arată, în asemenea hal, încât și-a pierdut orice speranță de a găsi un partener masculin. Așa că la o reuniune între cele două persoane de același sex, începe să plouă cu clișee ce se vor sclipiri de geniu: „*MAUDE: La naiba cu bărbații! MADDY: La naiba cu toți!*" ș.a.m.d.

După ce Maude rămâne însărcinată, ajungem în același loc de unde am pornit, pentru a ni se confirma cu acest procedeu repetitiv marca înregistrată „Ștefan Caraman".

Santiago el Campeon e, să spunem noi, „poetica" lui Caraman. O poetică spicuită, cum însuși autorul recunoaște, din Hemingway, Beckett, Schlesser și Whitman. Un bătrân moare, subiect simplu și interesant. Dar felul în care moare e discutabil: după ce îl idolatrizează o viață pe Fidel Castro, după ce trăiește cu iluzia de a fi avut, la rându-i, un destin măreț, decade într-o letargie irecuperabilă. Bântuit de două femei ce-și schimbă necontenit înfățișarea, înclinațiile lui Santiago spre sinucidere sunt categorizate ca emanații ale unui spirit superior, după cum declară personajul alegoric Pește. Întrebarea care-l bântuie este dacă să bată la ușa morții sau să intre prin efracție. Conflictul piesei se restrânge la interiorizarea

unui singur personaj, de frământările căruia atârnă întreaga acțiune și, tocmai de aceea, marea revelație, că întrebarea nu merită pusă iar răspunsul nici nu contează, trece neobservată. Ocupat să se sinucidă, Santiago uită că urmează să moară, iar faptul evident împlinit reușește să-l uimească.

Compilația de tip suprarealist a unor sintagme deja formulate de geniile literaturii poate fi interesantă. În definitiv, asistăm la un procedeu simpatic. Pe de altă parte, să privim lucrurile și cu puțină răceală? Câți critici de artă au citit *Frații care văd* al lui Paul Eluard, și au văzut în autor un geniu?

Cam în aceeași categorie putem înscrie și ***Camera cu chirie,*** al cărei subiect e conturat după o proză de Valentin Șerbu: patru străini dornici de statornicie nimeresc în casa unei persoane care nu se hotărăște pe care dintre ei să îi țină. Speriați că au nimerit în casa unui criminal, clienții își ucid gazda. Numai că dacă în cazul lui *Santiago* avem de-a face cu un text preluat, *Camera cu chirie* trădează simțul autorului pentru situațiile dramatice ce amintesc involuntar stilul ionescian.

În ***Epilog,*** Caraman testează iar un tip complicat de construcție dramatică: o mamă și un copil găsesc un jurnal. Acțiunea redată scenic este, de fapt, o acțiune gândită. Procedeul reușește de minune, oferind piesei o notă de intimitate. Obișnuiți poate cu mai multe vulgarități și cu o abordare mai cinică a subiectului, *Epilog* este o piesă care uimește prin simplitate. Trei bărbați și o femeie rămași în mijlocul oceanului pe o plută mor unul câte unul. La final, odată cu moartea femeii, se sfârșește nu numai o viață, cum fusese în cazul celorlalți, dar și o iubire. De data aceasta regăsim aici un Caraman poate mai sensibil și mai atent decât de obicei. Paradoxal, deși lipsită de sintagme spumoase, și riscând de multe ori să atingă limita pateticului ridicol, *Epilog* e o piesă al cărei cinism se conturează mai persistent, atât în mintea cititorului cât și a spectatorului. În primul rând, faptul că nici unul dintre personaje nu frizează patologicul, favorizează evident sentimentele de empatie. Avem personaje ieșite din comun, dar nu atât de mult încât să le analizăm detașați, ci cât să ne înduioșeze. Ellen nu este nici o curvă, și nici o lesbiană, ci doar o femeie care iubește. Benton nu e un necrofil și nici un moș pervers și senil, ci doar un bărbat îndrăgostit. Nu cred că mi-aș risca pseudoreputația dacă aș spune că în *Epilog* Ștefan Caraman începe să înțeleagă teatrul, așezând oamenii normali în situații ieșite din comun și nu oamenii ieșiți din comun în situații normale. În fond, cât de dramatic ar mai fi fost Albert Camus dacă ar fi scris „Ciumații" în loc de *Ciuma?* Numai Artaud ne-ar fi putut răspunde!

Poate că aici vroiam să ajung: în cadrul Festivalului Național, „Teatrul πBuni" de la Piatra Neamț autorul nostru sosește cu un spectacol în regia lui Dan Vasile. ***Chat,*** text pe alocuri explicit de Ștefan Caraman" văd scris pe afiș. Aș vrea să mă arăt zdruncinat. Probabil că mesajul era decadența unei lumi, putrezirea ireversibilă a moralei... pe scurt: realitatea înconjurătoare! Numai că poeticile acestea cu iz de naturalism revoltat mi-e teamă că nu mă impresionează. Nici n-ar avea cum! Realitatea o trăiesc zi de zi, clipă de clipă înafara sălii de spectacol și, dacă presupunem că mă aflu în căutarea unui refugiu temporar, nu aș fugi în nici un caz într-un loc în care realitatea aceasta mizeră, cu ce are ea mai infect, cu ce urăsc eu mai mult în ea, e ridicată la nivel de artă. Opinia tatălui meu, un muncitor simplu fără pretenții intelectuale, a fost următoarea: „Da ce, mă, eu vin la teatru ca să-mi bage strada-n casă?".

Într-adevăr, nici farmecul ludic al lui Constantin Cojocaru, nici sobrietatea boemă a lui Corneliu Dan Borcia, nu au putut ascunde esențialul: facilitatea subiectului!

Mi-am dat seama că acea casă de care vorbea tata era, de fapt, mintea mea, bombardată de scene cu limbaj vulgar, femei ieftine cât o Eugenie şi multe... multe visuri neîmplinite! Şi pentru ca supliciul să învârtă cuţitul în rană, asemeni lui Teodat în pieptul fraged al Amalasundei, regia tânărului Dan Vasile aduce ca noutate hohote de râs pe fundal, cum ne-au obişnuit sitcom-urile de duzină de după '89. Cu alte cuvinte, pentru onoarea de a asista la o comedie mi se interzice dreptul natural la râs, în detrimentul imboldurilor calculate cu rol de semnalizare caustică: aici e o glumă! Mă declar înfrânt de această tendinţă naivă a oamenilor care, plimbându-se prin sfere înalte, asemeni lui Buddha, la primul contact cu un cerşetor formulează o religie. Nu pot şi nu vreau să cred în asemenea dogme subtil mascate de mirajul încântător al libertăţii de exprimare! Având în vedere faptul că înafara a ceea ce am văzut pe scenă, nu am avut şansa să îmi bucur intimitatea cu textul lui Caraman, lipsit de efecte teatrale mai mult sau mai puţin reuşite, altfel spus, bazându-mă pe ceea ce mi-au auzit urechile şi nu pe ceea ce mi-au citit ochii, înafara acestor opinii subiective, de spectator impresionat, nu mai pot adăuga nici o notă asupra piesei *Chat*.

Nici o concluzie nu se impune în acest moment în care îmi închei peroraţia referitoare la unul dintre dramaturgii români contemporani. Refuz cu străşnicie să-mi dau cu părerea asupra situaţiei de ansamblu. Ceea ce la primele opere părea să pară ceva, a sfârşit într-un nimic deplorabil. Elementele scatologice pe care le întrezărea domnul Mircea Ghiţulescu au devenit treptat stupizenii. Gratuitatea lor denaturează obiectul vizat. *„Ideea era că scriu «ciufut», nervos şi, uneori, puţin patetic.* Mărturiseşte Caraman într-un interviu... *Dar textele acelea îmi place să le păstrez doar pentru mine. Cred că sunt agresiv cu cititorul. Nu neapărat la modul neplăcut. Dar îmi place să-l pun pe gânduri. Cum spuneam şi mai devreme: în discuţie trebuie să vorbim amândoi, nu numai eu, cum fac acum, de exemplu. În discuţie mai înjuri, mai plângi, te mai plângi de cineva, te mai plângi de tine, mai lauzi pe cineva şi aşa mai departe. Pur şi simplu, este ceva uman.*"

Facilitatea de abordare a problemei mă asigură, odată în plus, că în perioadele de represiune politică românii au ştiut mai uşor să ofere valori decât în cele de relaxare. Poate lipsa unor probleme cu adevărat importante determină creaţii atât de firave şi descentralizate. Sau, poate vorbesc de un caz singular şi, ca un dramaturg ce resimte o anumită oboseală, mă grăbesc să generalizez. În ceea ce priveşte textele, consider că le-am avut în vedere pe cele mai importante, cu excepţia unuia singur, pe care nu l-am sărit din ignoranţă, ci din modestie. Lucrurile bune se întâmplă celor care le merită.

Teatrul Luni de la Green Hours – Chat. **Text pe alocuri explicit de Ştefan Caraman. Regia: Dan Vasile. Cu: Corneliu Dan Borcia, Ecaterina Hâţu, Constantin Cojocaru. Data reprezentaţiei: 8 noiembrie 2006.**

Bibliografie

Ştefan Caraman, *Morţi şi vii,* piesă urmată de *M&M (Couture à porter), Santiago el Campeon*, Ed. Unitext, 2003.

Ştefan Caraman, *Stăpânul Lumii*, Ed. ExPonto, 2002.

Ştefan Caraman, *Zapp...*, Ed. ExPonto, 1997.

Ştefan Caraman, *Sâmbătă după-amiază la ţară*, Ed. Allfa, 1998.

Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Ed.Albatros. 2000.

**** Antologia pieselor prezentate în secţiunea „Spectacole-Lectură" la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, 2003*, Ed.Nemira, 2003.

SĂPTĂMÂNA TEATRULUI CEH

Kamila ČERNÁ

Dramaturgia cehă contemporană

Mi-aș începe conferința* citând cele spuse de marele dramaturg Friedrich Dürrenmatt, din mica Elveție. Vorbind despre dramaturgia europeană și americană, în anul 1960 la New York, el a menționat că există două posibilități în care poate scrie un dramaturg dintr-o țară mică. Poate scrie piese din viața reală a oamenilor din țara sa, care pot fi apreciate și se pot bucura de succes acasă, dar ecoul lor nu trece granițele, iar autorul va fi nemulțumit de soarta sa de dramaturg dintr-o țară mică, pentru că va vedea în asta o piedică a universalității. Pentru alți autori, patria lor mică devine „un model al lumii" și acest scriitor va fi recunoscut pe plan mondial, deoarece „în imaginea țării sale mici, se oglindește întreaga lume".

Dacă drama cehă a fost recunoscută sau jucată în străinătate, atunci a fost vorba întotdeauna de piesele în care scriitorul a ales a doua variantă. Fie că era vorba de dramele lui Karel Čapek sau František Langr în perioada dintre cele două războaie mondiale, sau de piesele lui Václav Havel, Josef Topol, Ladislav Smoček, Milan Uhde, sau Ivan Klíma din anii șaizeci ai secolului trecut.

Mă voi opri o clipă la acești ani șaizeci. Știu că această conferință a mea are ca temă dramaturgia contemporană și noi considerăm contemporană perioada din ultimii zece, maximum douăzeci de ani. Dar anii șaizeci au o mare importanță pentru înțelegerea evoluției ulterioare a literaturii, teatrului și dramaturgiei cehe și constituie un moment crucial în perceperea istoriei cehe din perioada de după război. A fost o scurtă perioadă în care în Cehoslovacia s-a produs o anumită destindere politică și culturală și, după anii cincizeci, considerați staliniști – această perioadă a anilor șaizeci a fost percepută drept o perioadă de regenerare spirituală și artistică. Ea a fost încheiată de invazia sovietică și, pe parcursul următorilor douăzeci de ani, lipsiți de libertate, întreg poporul s-a gândit la ea ca la un timp al marilor speranțe și al unui însuflețit avânt artistic. Ba chiar, pentru generațiile care nu trăiseră anii șaizeci, această perioadă și literatura, filmul sau muzica ei ușoară ori rock, erau ceva mistic, ceva ce a constituit în perioada așa-zisei „normalizări" un etalon cu care am comparat realitatea cenușie și limitată. Acest proces de destindere politico-culturală nu a durat mult, dar a avut o

---

* Reproducem aici, cu acordul autoarei, textul conferinței susținute pe 30 octombrie 2006, la Centrul Ceh, de criticul Kamila Černá, directorul Departamentului de publicații al Institutului de Teatru din Praga, redactor-șef al revistei *Czech Theatre*, editată anual, în limba engleză, colaboratoare a revistei *Divadelní noviny* (*Lumea și teatrul*), dramaturg al Festivalului Internațional *Divadlo (Teatru)* din orașul Plzen. Am considerat necesar ca acest material să ajungă la cititorii revistei noastre, atât pentru că oferă informații utile despre dramaturgia cehă, cât și pentru că similitudinile cu situația teatrului din țara noastră sunt izbitoare. *(Red.)*

Traducerea textului a fost asigurată de Centrul Ceh, București.

influență adâncă și de durată asupra transformării viziunii teatrale și dramatice și a modalității de punere în scenă. În acea perioadă, teatrul și drama cehă au trăit cea mai mare înflorire de după război și au pătruns și în conștiința internațională, când cele mai bune montări ale Činoherního klubu (Smoček, Kačer), ale Teatrului lui Krejčí „Divadlo za bránou" sau ale Teatrului „Na Zábradlí" (Grossman) au putut călători în Europa de Vest. Au apărut teatrele mici, de studio, de autor (pe lângă cele amintite deja, mai putem menționa „Studio Ypsilon" în Liberec, „Husa na provázku" în Brno sau „Semafor" în Praga). În dramaturgia cehă a anilor șaizeci au apărut autori ale căror piese și-au câștigat un renume nu doar acasă, ci și în străinătate, iar dintre ei, unii se numără și astăzi printre cei mai jucați autori cehi în străinătate.

De la începutul anilor șaizeci putem urmări două linii principale sau metode artistice în dramaturgia cehă, care au influențat în mod hotărâtor și autorii menționați mai jos și adesea se reflectă în opera dramaturgilor contemporani:

1. Este vorba de așa-zisa dramă poetică. Autorii sunt creatori de excepție, cu caracter de poeți, care au influențat aspectul piesei cehe pe zeci de ani: František Hrubín (*Duminică de august*, *Noaptea de cristal*) și Josef Topol (*Sfârșitul carnavalului*, *Ora de dragoste*, *Pisica pe șine*). Amândoi au încercat ca prin intermediul metaforei lirice să dea o reală reflectare a realității (lor li se alătură și Ludvík Aškenazy, mai ales cu drama *Oaspetele*).

2. Pe scenă pătrunde tipul particular al dramei absurde, mai bine zis al dramei-model cu elemente absurde, care subliniază momentele grotești sau paradoxale ale perioadei actuale. El a fost exemplificat de Milan Uhde (*Perceptorul*, *Regele Vávra*), Ladislav Smoček (*Picnic*, *Labirintul*, *După-amiaza ciudată a doctorului Zvonek Burke*), dar cel mai important reprezentant a fost Václav Havel (*Deducerea*, *Garden Party*). Dramele sale au caracterul unui model abstract, povestind însă despre niște mecanisme concrete de funcționare ale sistemului totalitar și de aceea au fost percepute drept o îndoială referitoare la capacitatea de reformare a acestuia. Piesele sunt văzute ca o reflexie foarte aspră a realității politice și sociale a regimului comunist.

După ocuparea Cehoslovaciei, în august 1968, de către armatele sovietică, a apărut o nouă înăsprire a cenzurii și perioada de așa-zisă „normalizare", ceea ce în mediul teatral a însemnat că autorii cei mai capabili au fost înlăturați, din motive politice, din funcțiile de conducere, de multe ori chiar și din centrul mișcării teatrale și au fost înlocuiți cu cadre politice, adesea fără talent și aptitudini scriitoricești.

În mod paradoxal, în acea perioadă se mergea la teatru nu numai în căutarea unor trăiri artistice, ci mai ales după libertate, respectiv pe urma cioburilor ei, după aluziile de dreptate referitoare la lipsa de libertate în care am trăit. Spectatorii percepeau cu lăcomie aceste firimituri de dreptate în subtextul montărilor, uneori foarte curajoase, care, sub forma alegoriilor și metaforelor ascunse, vorbeau despre societatea actuală, atacând indirect regimul. O mare influență, mai ales asupra publicului tânăr, a avut în acea perioadă teatrul numit de studio sau experimental (de exemplu „Divadlo na provázku", „HaDivadlo", „Studio Ypsilon", „Divadlo na okraji" sau „Činoherní studio" din Ústí nad Labem și altele), care foloseau pentru exprimare mijloace alternative, diferite de cele folosite de oficialii scenei. Și astfel, a luat naștere un tip specific de dramaturgie – *teatrul de autor,* unde piesa de teatru, dramatizarea sau scenariul luau naștere într-o colaborare colectivă, a întregului ansamblu, sub conducerea autorului, dramaturgului și regizorului. În timpul „normalizării", unii dintre dramaturgii cehi de succes au emigrat (Ludvík Aškenazy, Pavel Kohout, Karel Sidon), alții au rămas în Cehoslovacia, dar au pierdut orice posibilitate de a-și vedea piesele

pe scenă (Václav Havel, Josef Topol, Ivan Klíma), alții au scris sub pseudonim (de ex. Milan Uhde a colaborat cu „Divadlo na provázku" pentru care a scris câteva texte de succes și scenariul pentru piesa care a trezit un adevărat cult, *Baladă pentru bandit*).

După vacuumul anilor șaptezeci de dură „normalizare", în anii optzeci au început să apară autori ce încercau să-și transforme trăirea personală a evoluției istorice, propria experiență într-o imagine generală, deoarece numai așa își puteau exprima părerea. Voi numi aici măcar trei dintre cei mai importanți reprezentanți – Daniela Fischerová, Karl Steigerwald și Arnošt Goldflam. Fischerová folosea de preferință substanța și motivele literare tradiționale (*Prințesa T*, *Legendă*), ca și legende și povești cunoscute, dar cu o evidentă deplasare și, uneori, cu o interpretare răsturnată. Este tematizată „colaborarea" cu Răul și Puterea și caracterul dăunător al pragmatismului vieții. Folosește combinația tehnicii compoziționale antiiluzive, un limbaj simbolic și metafore poetice. Steigerwald urmărește linia menționată a dramei absurde. Piesele sale *Dansuri de epocă*, *Foxtrot*, *Iarmaroc tătar* și *Boala din Neapole* prezintă spectatorilor imaginea grotesc stilizată a societății supuse mecanismelor prefăcătoriei, autorul reducând adesea vorbirea dramatică la fraze și automatisme de limbaj. Goldflam este autor al unor texte originale de colaj (a început cu adaptări, dramatizări și scenarii), în care folosește metoda legăturilor asociative, dar și miniaturile psihologice (*Întoarcerea fiului pierdut*, *Fragmente dintr-un roman neterminat*, *Nisipul*, *Vânzătoarea de bilete*, *Biblioteca roșie*). El îmbină situația-model cu o viziune poetică și oarecum fantomatică.

O importantă personalitate a teatrului ceh al anilor optzeci (mai tânăr din punct de vedere al generațiilor decât cei trei autori prezentați anterior), este Jan Antonín Pitínský, dramaturg și regizor. Piesele sale, *Ananas* și *Mama*, au fost printre primele manifestări ale poeticii postmoderniste din dramaturgia cehă. Prima este un montaj asociativ al unor motive și tematici caracteristice timpului; a doua, mai completă din punct de vedere formal, este o parafrază ironică a dramei sociale și pseudorealiste, al cărei limbaj deformat în mod intenționat își are sursa în dialecte, argouri și jargon politic.

Dintre piesele sale „postrevoluționare" mai importante sunt *Parcul* (1991) – o parabolă despre smerenie, vină și mântuire, povestea unui *outsider* și naufragiat modern – și *Cămăruța* (1993), care prezintă o lume deformată a relațiilor familiale.

După noiembrie 1989 și așa-zisa „revoluție de catifea" (în timpul căreia atât teatrul, cât mai ales oamenii de teatru în frunte cu Václav Havel, au jucat un important rol), pe scenele cehe a apărut un nou boom prin prezentarea autorilor până atunci interziși – Havel, Uhde, Sidon, Topol, Kohout... Majoritatea lor, însă, încetaseră să mai scrie din diferite motive, fie pentru că pătrunseseră în mod activ în politică (Havel devenise președintele Republicii Cehe nou apărute; Uhde – ministru al culturii și președinte al Parlamentului; Sidon: rabin-șef), sau pentru că se retrăseseră. Interesul spectatorilor s-a epuizat însă rapid, iar timpurile au adus noi teme.

Imediat după schimbarea din noiembrie, s-a produs un neașteptat reflux de spectatori, provocat în primul rând de apariția altor griji ale oamenilor – s-au deschis noi posibilități de trai: călătorii, micile întreprinderi, au crescut cheltuielile și, în plus, toate mijloacele mass-media (radioul, televiziunea, presa) puteau vorbi liber acum, exista o viață politică liberă, așa că teatrele, până atunci pline, s-au trezit dintr-o dată la marginea interesului. Această criză a spectatorilor a durat până pe la mijlocul anilor '90. Unele teatre nu au putut supraviețui acestei perioade dificile – de exemplu, nou deschisul teatru „Divadlo za branou II" al lui O. Krejči. Au dispărut și unele teatre regionale, adică trupe teatrale plătite de municipalitate, iar clădirile goale ale

teatrelor au început să funcționeze ca spații pentru eventuale producții turistice. Pe lângă teatrele susținute mai departe de orașe și de către stat, au apărut și o serie de teatre particulare, a căror producție avea și are mai mult caracter comercial. Noua posibilitate de finanțare cu ajutorul granturilor și al sponsorilor a înlesnit apariția multor trupe teatrale necomerciale, cel mai des alternative, dar trebuie menționat că sumele care le sunt alocate nu sunt suficiente nici pentru acoperirea cheltuielilor minime, iar aceste trupe trăiesc adesea la limita subzistenței.

Scăderea numărului de spectatori ai teatrelor s-a oprit pe la jumătatea anilor '90, când situația socială s-a stabilizat și când însăși teatrele parcă s-au împăcat cu situația obișnuită pentru un teatru funcționând într-o societate democratică și anume: teatrul reflectă în mod liber realitatea, dar nu este o tribună politică, trebuie să-și convingă spectatorii mai ales prin trăiri artistice, adică prin sine însuși.

Unii dramaturgi au continuat fără probleme și după revoluție (asta se referă în primul rând la trioul amintit mai înainte: Steigerwald, Goldflam și Fischerová, chiar dacă piesele lor nu au mai atins niciodată succesul dinaintea revoluției). Pitínský a obținut un premiu pentru piesele *Parcul* și *Cămăruța*, dar cel mai mare ecou l-a înregistrat cu regizarea propriilor adaptări scenice: *Sora anxietate*, *Opt și jumătate*, *Fiica ei vitregă*. Dar a început să-și facă apariția o generație nouă de autori teatrali.

În 1992, din inițiativa agenției literare și teatrale AURA-PONT și a revistei de teatru *Lumea și teatrul,* a luat naștere Fundația „Alfréd Radok" și concursul său dramatic, care au influențat în mod important atenția ațintită asupra prezentării textelor dramatice originale în Republica Cehă și a sprijinit apariția lor. Printre finaliștii și câștigătorii acestui concurs găsim majoritatea autorilor ce au debutat pe scenă după anul 1990. Cu mici excepții, autorii aceștia provin dintre studenții facultății pragheze DAMU (Jiří Pokorný, Markéta Bláhová, Michal Lang, Zdeněk Jecelín), unde au fost elevii profesorului Jaroslav Vostrý și dintre absolvenții facultății JAMU din Brno (Marek Horoščák, Luboš Balák, Roman Sikora, Pavel Trtílek), unde este vorba de auditorii atelierului de creație al profesorului Bořivoj Srba. Cu toate că piesele fiecăruia dintre autorii numiți au trăsături formale individuale distincte și teme care se repetă, la absolvenții Facultății din Brno se pot distinge înclinații evidente spre expresivitatea mijloacelor lingvistice folosite, spre hiperbolizare și suprarealism al situațiilor. Creația dramatică a absolvenților de la DAMU nu are astfel de trăsături comune. Naturalismul dur al acțiunii textelor lui Pokorný, puternic influențat de valul așa-zisei dramaturgii *coolness,* a avansat stilizarea lingvistică și elementele de suprarealism. Zdeněk Jecelín scrie versiuni proprii, moderne, ale materiei mitice și literare, iar Markéta Bláhová dă o notă „feciorelnică" imaginilor dramatice psihoanalitice-suprarealiste.

Alți autori, care au trecut cu succes prin concursul „Radok", și-au legat numele în majoritate de o scenă teatrală concretă, sau de un anume regizor: de exemplu, textele lirico-polițiste ale lui Egon Tobiáš au fost prezentate treptat de către Petr Lébl, Jiří Pokorný și Jan Nebeský, Miroslav Bambušek cu viziunile sale grosolane, suprarealiste este legat de „Činoherní studio" din Ústí nad Labem, David Drábek și cabaretele sale existențiale de „Studio Hořící Žirafy" din Olomouc, Samuel Königgratz (pe numele lui adevărat René Levínský) și piesele lui grotești, absurdo-realiste de trupa „Nejhodnější medvídci" din Hradec Králové, iar actrița Iva Volánková și studiile ei dramatice poetico-psihologice de Teatrul „HaDivadlo" din Brno (și de influența lui Arnošt Goldflam, timp îndelungat regizor și autor al acestei scene). Câștigător al unuia dintre primele concursuri a fost și Tomáš Rychelský, care cu mult înainte de apariția valului dramaturgiei *coolness* în

Republica Cehă, a scris piesa *Nevinovații sunt nevinovați*, în care este surprins, în modul cel mai sugestiv și mai precis în contextul ceh, sentimentul vieții din care au apărut aceste texte. În cadrul acestui concurs, printre câștigători s-a numărat de mai multe ori și Iva Peřinová, autoare a unor fermecătoare piese de marionete, care reflectă ironic miturile literare cehe și caracterul național.

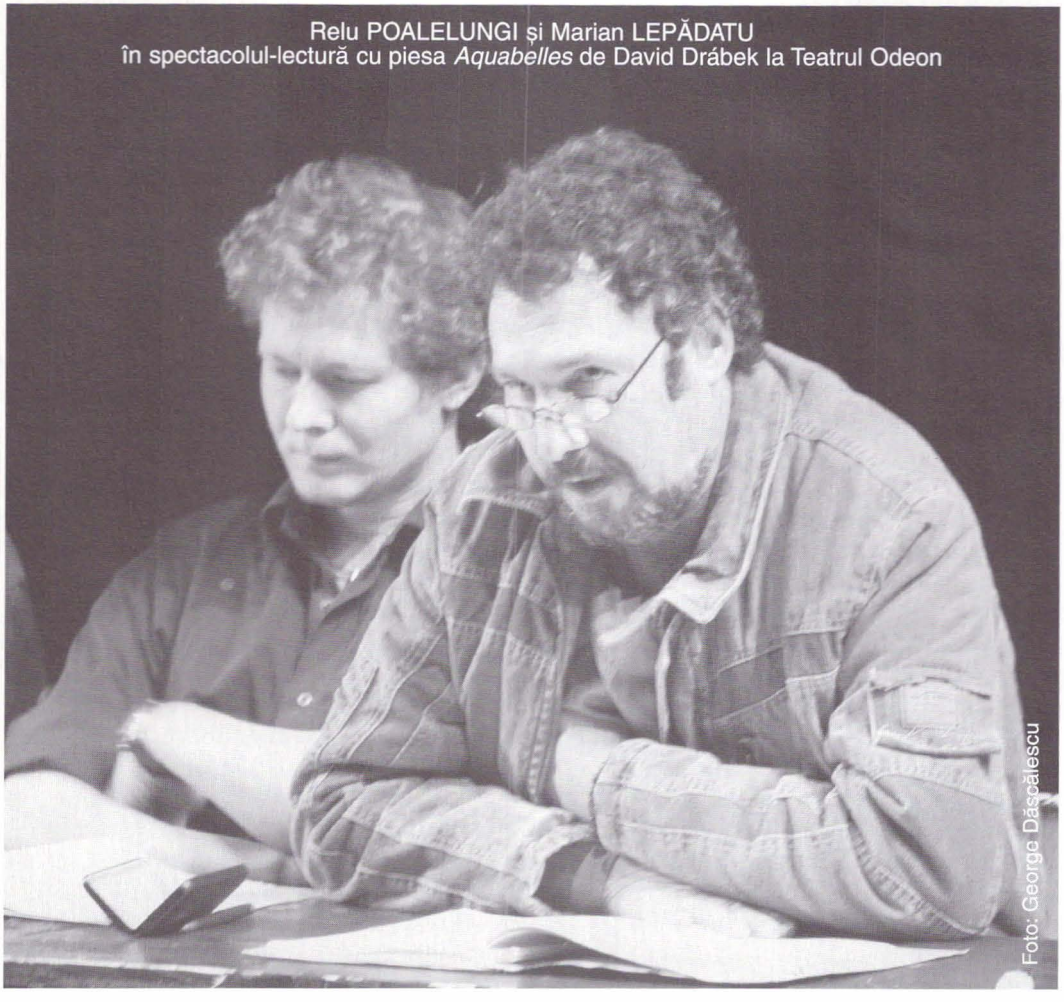
Pe lângă concursul „Radok", s-au mai numărat, în ultimii ani, câțiva dramaturgi originali, cum ar fi de exemplu Lenka Lagronová, a cărei participare organică într-un astfel de tip de confruntare artistică este însă exclusă. Imaginile dramatice întunecate ale Lenkăi Lagronová sunt conduse doar de fantezie, în spatele căreia simțim vulnerabilitatea și experiența dureroasă din încercările de a pune în concordanță complexa lume interioară, cu realitatea exterioară. „În afara" concursului au rămas și autorii (Miroslav Krobot, Petr Zelenka, Antonín Procházka) ale căror texte au apărut în urma colaborării directe cu un anumit teatru – sau la comanda lui expresă – și astfel cu greu ar fi putut îndeplini una dintre regulile concursului, și anume, strictul anonimat al autorului și interdicția de publicare a textului sau intenția de a-l publica înainte de afișarea rezultatelor concursului. Miroslav Krobot și Petr Zelenka și-au prezentat piesele în teatrul „Dejvice" din Praga. Textele lor pun probleme referitoare la recunoașterea absurdității, a naturaleții și normalității în lumea actuală.

Dacă vom căuta în dramaturgia cehă din ultimii ani piese de teatru care au avut ecou nu numai acasă, ci și în străinătate, atunci putem vorbi mai ales despre creațiile a doi autori: Petr Zelenka și David Drábek.

Petr Zelenka (n.1967) a studiat scenaristică și dramaturgie la FAMU (Academia de film) din Praga. În anul 1997, a avut premiera *Butoniștii* – filmul său cu cele mai multe succese înregistrate până acum și care a obținut și prestigiosul Premiu Český lev (Leul ceh) pentru scenariu, regie și cel mai bun film. După un alt scenariu de-al său, s-a turnat în anul 2000 filmul cu cel mai mare succes de public – *Singuraticii*. Ca dramaturg și pentru prima dată și ca regizor de teatru, s-a prezentat cu piesa *Povestiri ale unei nebunii obișnuite*, scrisă în 2001, când a căutat zadarnic o piesă pe care să o pună în scenă la Teatrul Dejvice din Praga. Piesa a trezit în lumea teatrală cehă aceeași senzație pe care o treziseră filmele sale *Butoniștii* și *Singuraticii* în lumea filmului. Ea a fost prezentă la multe festivaluri din țară și din străinătate, textul obținând Premiul „Piesa anului 2001" în ancheta criticilor și este unul dintre puținele texte dramatice contemporane cehe care a trezit interesul și în străinătate.

Povestiri ale unei nebunii obișnuite și scenariile de film ale lui Zelenka au avut în comun un fel de mod prin care, datorită unor combinații de momente bizare sau situații dezechilibrate, cu personaje autentice, autorul a reușit să surprindă ceva esențial din caracterul (nebun) al timpurilor noastre. Comedia neagră a lui Zelenka este foarte apropiată în spirit filmului său *Butoniștii* prin înfățișarea lumii unor ființe dezechilibrate în mod bizar. Este vorba despre oameni a căror viață, mai ales în planul cel mai intim, acela al relațiilor umane, se abate de la criteriile obișnuite, cu toate că nu putem spune despre ele că nu sunt normale. „Nebunia" lor este expresia incapacității de a găsi o cale către ceilalți oameni. Acești eroi își trăiesc în singurătate soarta, înfășurați în coaja propriilor traume, incertitudini și insuccese.

Și tema celeilalte piese a lui Zelenka cu denumirea de *Teremin,* din anul 2005, poartă în sine o anumită bizarerie. Piesa a fost prezentată în regia autorului, tot de către Teatrul Dejvice din Praga. Eroul ei este savantul și muzicianul rus Lev Sergheievici Teremin, care a inventat primul instrument muzical fără contact,



Relu POALELUNGI și Marian LEPĂDATU
în spectacolul-lectură cu piesa *Aquabelles* de David Drábek la Teatrul Odeon

Foto: George Dăscălescu

denumit teremin sau tereminvox. Instrumentul la care se cântă fără a fi atins, doar prin mișcarea mâinii de-a lungul a două antene ce ies dintr-o cutie de lemn, este considerat precursorul sintetizatorului și al muzicii electronice. Teremin l-a inventat în Rusia în jurul anului 1920 și, după ce i-a cântat la el chiar lui Lenin, a fost trimis într-un turneu de propagare a electrificării cu ajutorul tonurilor sale din eter. În a doua jumătate a anilor '20, Teremin a înregistrat succese prin toată Europa cu muzica sa ciudată, iar în 1927 a plecat în SUA, unde a trăit până în 1938.

Scena introductivă a textului lui Zelenka se desfășoară în ziua sosirii lui Teremin în America, iar sfârșitul îl reprezintă plecarea sa spre casă. Dar piesa nu este o simplă istorisire a succesului și decăderii lui Teremin. Inventatorul, care oficial lucrează pentru societatea comercială rusească Amtorg, este legat de marea sa patrie cu multe fire și duce o viață ascunsă, dirijat fiind de poliția secretă sovietică. Pe aceste baze își construiește Zelenka povestirea cu mijloace moderate, ca și când ar fi simțit că nu poate imagina nimic mai bizar decât a fost soarta în sine a lui Teremin. Revoluția rusă și crahul de la bursa din New York, concerte pentru celebrități americane și pentru mujici ruși, ce și-au înghițit propriii

copii în timpul foametei provocate de ciumă, teroarea stalinistă și lipsa de libertate în mijlocul visului american – acesta este mozaicul aranjat de Zelenka în așa fel, încât imaginea generală să prezinte nu numai cursul vieții unui inventator, dar și legăturile istorice în plasa cărora s-a trezit Teremin.

Un alt dramaturg ceh de succes este David Drábek (n.1970). Încă din timpul universității, unde a studiat știința filmului și cea teatrală, a înființat un cabaret modern, *Girafele arzând*, la care era autorul și regizorul tuturor punerilor în scenă. În anul 1995, a obținut Premiul „Alfréd Radok" pentru cea mai bună piesă a anului, cu textul *Jana din parc*, iar în 2003, același premiu pentru textul *Aquabelles*. A colaborat ca autor, regizor și dramaturg, cu Teatrul Klicper din Hradec Králové, unde piesa *Aquabelles* a fost pusă în scenă de Vladimír Morávek, una dintre cele mai mari personalități din regia contemporană cehă. Textele lui Drábek se caracterizează prin anecdotică și caracter epigramic. Folosește cu preferință clișee tipice timpurilor noastre: *chicul,* lumea mediatică, cultura de masă și cea comercială. În perioada actuală, autorul este principalul regizor al Teatrului Minor din Praga.

Aquabelles prezintă povestea a trei bărbați, care au un hobby ciudat: – „dansul în apă", prin care reacționează la viața nesatisfăcătoare, chiar dacă fiecare dintre ei dintr-un alt motiv. Unul este dezgustat de lumea mediatică în care se mișcă pe post de moderator, al doilea este un înflăcărat activist ecologic, iar al treilea tânjește să se transforme în vidră, ceea ce și reușește până la urmă. Față de menirea textelor dramatice contemporane, adesea rectilinie, această piesă a lui Drábek despre criza vârstei mijlocii, are în sine un fel de duioșie și umor, ceea ce o ridică la nivelul de parabolă a lumii actuale și o așază printre puținele piese cehe la care se pot raporta cuvinte lui Dürrenmatt, citate la începutul articolului, adică la faptul că, „în imaginea vieții unei țări mici, se oglindește întreaga lume actuală".

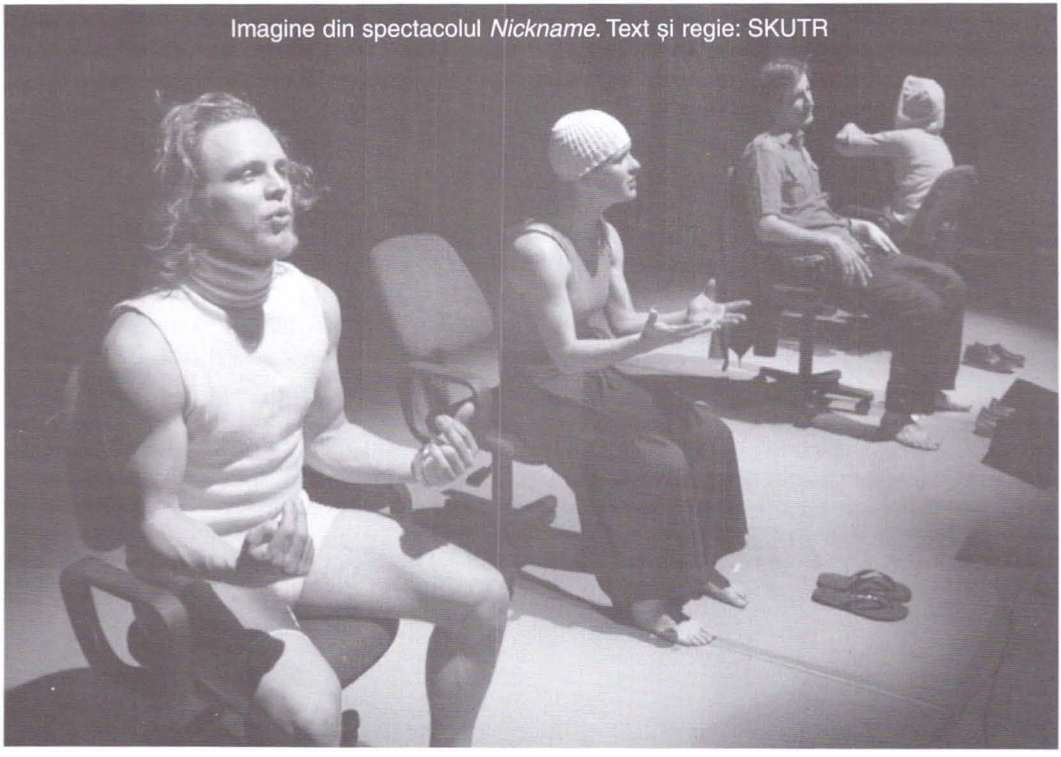
Cătălina PANAITESCU

Pe scenă și în lectură

Chiar înainte de a începe Festivalul Național de Teatru, am avut parte de o incursiune în lumea teatrului ceh. Inițiativa a fost a Teatrului Odeon, care, în colaborare cu Institutul Ceh din București, a pus la cale **Săptămâna Teatrului Ceh,** eveniment desfășurat între 27– 31 octombrie a.c.

Înainte de a începe cronica unei manifestări teatrale, ceea ce o să se întâmple imediat, am să atrag atenția asupra frustrării și blazării colegilor teatrologi aflați la Odeon în seara premierei cu *Nickname.* Cu toții îmi spun că, în sistemul de stat, singurele teatre unde se mai întâmplă „ceva" sunt Odeonul și Teatrul Foarte Mic. În rest, se fac lucruri depășite, plictisitoare, neartistice, care nu mai interesează nici publicul și nici critica. Cât despre artiștii de breaslă, mă întreb ce i-ar inspira să vadă asemenea mizanscene? Cu ce, de exemplu, contribuie la remarcarea valorilor teatrului românesc în lume un spectacol ca *Burghezul gentilom*, ultima producție a Naționalului?

Iar teatrologii au dreptate. Într-adevăr, la Odeon se mai mișcă ceva, respectiv proiecte îndrăznețe, care propun o deschidere către fenomenul cultural european



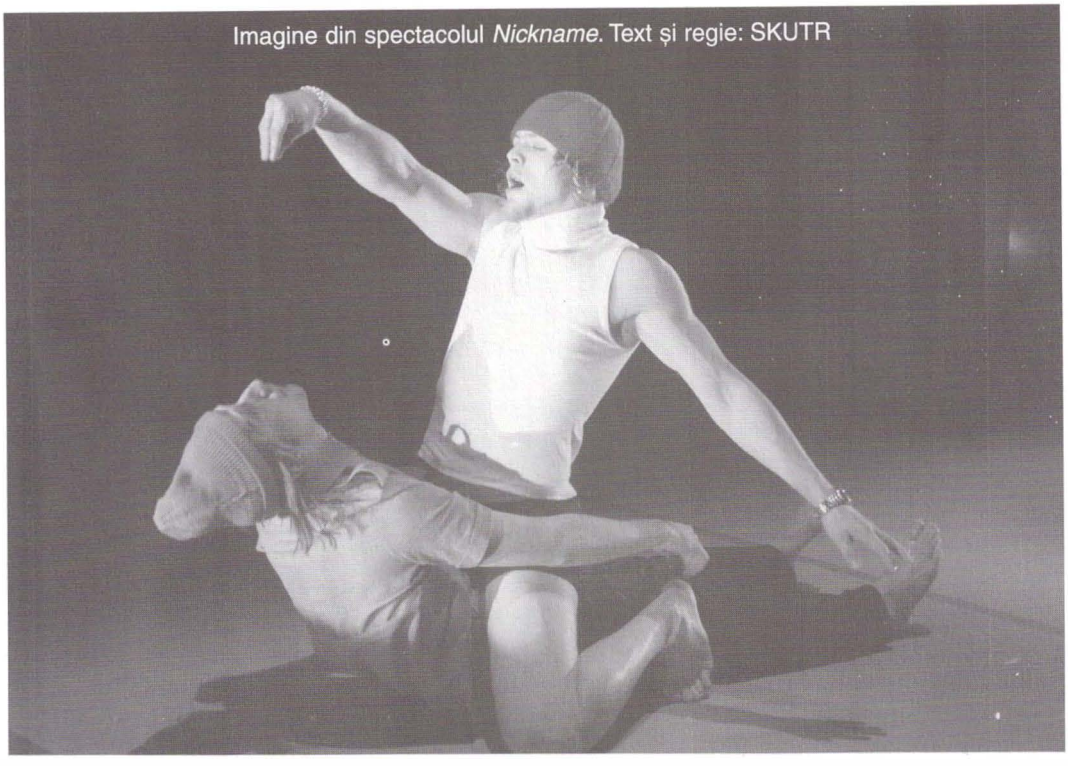
Imagine din spectacolul *Nickname*. Text și regie: SKUTR

și chiar mondial, dacă ne amintim de manifestarea dedicată teatrului american. Lucru de care publicul, criticii și artiștii români sunt realmente interesați, dovadă fiind prezența și *participarea* lor în sălile-gazdă.

Nickname, producție a Teatrului Archa din Praga, este un text scris și pus în scenă de Martin Kukučka și Lukáš Trpišovský, cunoscuți publicului ceh sub numele de SKUTR. Subiectul tratează despre patru indivizi care se întâlnesc într-o cameră de chat, unde încep să se cunoască și să relaționeze ca într-un joc. Identitatea este ascunsă, însă, pe măsură ce lucrurile înaintează, se pătrunde în teritoriul sensibil al sufletului uman. Homosexualitate, frustrare intelectuală, sexuală, agresivitate, necomunicare, anorexie, perplexitatea și neputința de a întâmpina realitatea așa cum se prezintă, sunt câteva dintre subtemele aduse de piesa cehă. O explorare a tarelor societății prezentului, argumentată, justă în condițiile în care cu toții părem infirmi când se întâmplă, de exemplu, „să cadă" internetul.

Un spectacol de teatru fizic, de mișcare, decor minim (patru scaune), efecte scenice sărace, nu se cântă, nu se dansează în sensul convențional – dar se spune lucrurilor pe nume într-o manieră artistică și nearogantă. Intrigantă. Nu avem de-a face nici cu dogme despre ce se cade și ce nu, nici nu se impune ca să ne placă. Se evidențiază prin flexibilitatea și condiția fizică de invidiat a actorilor, o stare constantă de încordare și susceptibilitate și un demers regizoral consecvent, bazat pe atenția detaliului și sculpturalitate scenică.

Portret, spectacol coregrafic realizat de românca Ioana Mona Popovici, a avut același caracter de încercare. Povestea, conform programului, este despre „moralitate și obsesii ascunse, jocuri de copii și singurătate mascată în forme goale, obișnuințe sociale și relații nereușite". Spectacolul, când și când, prezenta



Imagine din spectacolul *Nickname*. Text și regie: SKUTR

câteva cadre plăcute ochiului, însă total întâmplătoare, ceea ce a dovedit inconsistența conceptului regizoral. Un spectacol fără cap și coadă; o scenografie interesantă, însă, în contextul reprezentației, nu a transmis nici frumusețe fizică sau scenică, nici gând, nici intenție, ci numai... tentativă. Nereușită artistic.

Săptămâna Teatrului Ceh a mai inclus două spectacole-lectură, ***Aquabelles*** de David Drábek și ***Povestea unei nebunii obișnuite*** de Petr Zelenka, ambele piese lansate și într-un volum de teatru ceh apărut la editura UNITEXT, precum și conferințe ținute de Kamila Černá și Don Nixon, critici și cunoscători ai teatrului din Europa Centrală. Un eveniment rotund, bine conceput de organizatorii lui, care a reușit să redea o perspectivă asupra a ceea ce se petrece în teatrul dintr-o altă fostă țară comunistă, aflată cu un pas înaintea noastră prin aderarea la Uniunea Europeană în 2004. Oare dacă am fi avut un președinte dramaturg, cum a fost Václav Havel, am fi fost și noi deja în rândul lumii? Nu știu și nici nu mă interesează să speculez. Mai important este că prin aceste zile de teatru ceh ne-am îmbogățit experiența de spectator (specializat sau nu), având prilejul de a contempla teatrul românesc într-un context mai larg.

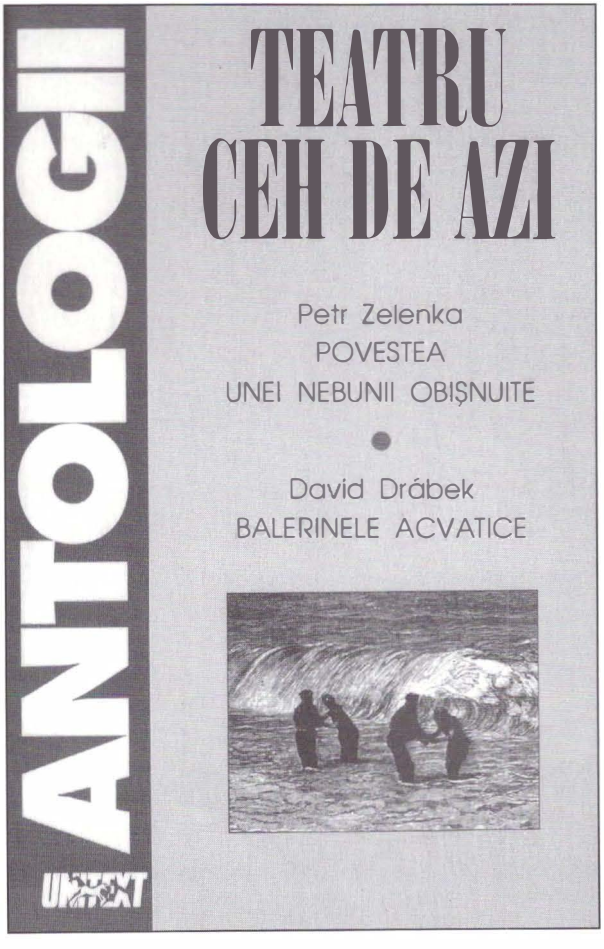
Teatrul Archa – Nickname **de SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Tripšovský). Regia: SKUTR. Scenografia: Jakub Kopecký. Costumele: Daniela Klimešova. Cu: Dora Kršková Terrazas, Adéla Stodolová, Rostislav Novák, Josef Rosen. Data reprezentației: 28 octombrie 2006.**

Teatrul Nanohach – Portret. **Coregrafia: Ioana Mona Popovici. Scenografia: Peter Smetáček. Costumele: Mariana Jamniková. Cu: Anna Caunerová, Ioana Mona Popovici, Miroslav Kochánek, Honza Malík, Marta Trpišovská. Data reprezentației: 29 octombrie 2006.**

Natalia STANCU

Piese de Zelenka și Drábek

A fost o vreme când știam o mulțime de lucruri despre teatrul ceh (și slovac). Nu e vorba numai de faptul că la noi se jucau cu succes dramatizări după *Bravul soldat Švejk*, piese de Čapek (inclusiv *R.U.R.* și *Mama,* pe lângă *Rețeta Makropoulos)* și texte de Oldrich Danek, Jan Otcenasek, Natașa Tanska, ori de Zahradnik, Solovič, Bukovcan. Dar urmăream cu interes programul și experimentele unor instituții de profil din Praga – Činoherni, Na Zabradli – ori inventivitatea scenografică din lumini a lui Jan Svoboda și eram impresionați de ecoul turneului occidental al spectacolelor lui Otomar Krejča; de acel *Lorenzaccio*, cu trupa de la Za Branou, reîncărcat contestatar în actualitate, în care protagonistul, jucat de minunatul Jan Triska era însoțit de un revelator „Dublu". Citeam în aceeași grilă, cu admirație, piese de Smoceč, Hrubin, Topol (îmi amintesc, în mod deosebit, de *Sfârșit de carnaval* în *Avant-Scène)* și aflasem câte ceva despre Vaclav Havel – scriitorul disident a cărui operă aveam s-o descoperim, după 1990, prin traduceri și prin mai multe montări românești.



În ultimii 15 ani, însă, fluxul informației – și, cu atât mai mult cel al unor elemente de real interes – s-a rupt.

Or, iată, acum, în „Săptămâna teatrului ceh", efect al proiectului „Invazia Europei", puntea prinde a se reface. După o reprezentație a Teatrului „Arca", după o expoziție de scenografie, după o prezentare a Kamilei Černá (de la care am aflat, vai, că vechea gardă de dramaturgi, eroică, a fost lăsată în uitare), avem la dispoziție două piese din noul val.

Volumul ***Teatru ceh de azi*** (apărut în Editura UNITEXT) propune atenției *Povestea unei nebunii obișnuite* (2001) de

Peter Zelenka și *Balerinele acvatice*, piesă din 2003 a lui David Drábek. Așadar, doi autori din generația de mijloc, care se bucură de notorietate nu numai la ei în țară, unde au obținut mai multe premii și care au contribuit la impunerea lor ca dramaturgi și în calitate de regizori și animatori ai unor teatre. Piesele care ne parvin prin traducerea îngrijită și, uneori, chiar ingenioasă a Lidiei Nasincova, poartă amprenta formației de scenariști de film a celor doi scriitori, cu bune, cu rele. (Cert, secvențialitatea foarte la îndemână și la modă, dar nu întotdeauna avantajoasă pentru dramă, este mult mai bine stăpânită sub semnul unei viziuni atotcuprinzătoare și emoționante de către Zelenka.)

Ambele piese demarează abrupt și, totodată, insolit.

În *Povestea unei nebunii obișnuite* personajul Peter e obsedat de iubita de care s-a despărțit. Dornic să obțină un filtru de amor, în loc să rupă o șuviță din părul acesteia, el taie, din greșeală, o meșă grosolană din podoaba capilară a unei mătuși, o femeie imobilizată la pat. Sarabanda situațiilor și a gesturilor țăcănite (din ce în ce mai neverosimile și absurde) crește în progresie geometrică... Prietenul Muscă, la capătul unui lung șir de eșecuri sentimentale, recurge la serviciile sexuale ale... aspiratorului și ale chiuvetei... Părinții lui Peter nu au cum să-i vină în ajutor, pentru că nici ei nu se simt prea bine. Tatăl are, se pare, Alzheimer și, în mod sigur, o tinichea de coadă. Dar va găsi, întâmplător și temporar, liniștea lângă o sculptoriță părăsită de partener. Mama lui Peter, singura ființă branșată la prezent, urmărită de marile cauze planetare – va ajunge la ospiciu... După un periplu lung și chinuit, Peter se va autoîmpacheta și se va lăsa trimis, într-un colet, pe direcția Cecenia. O opțiune de viață în coadă de pește, ironică și amară, căci solidarizarea unui biet tip din Europa Centrală cu bunele cauze de pe meridiane atât de depărtate pare oarecum ridicolă...

În *Balerinele acvatice (Aquabelles)* de Drábek – câțiva prieteni se întâlnesc regulat *(hobby* care îi individualizează și îi unește) la un bazin, unde practică dansul acvatic. În acest spațiu al lor, și numai al lor, trăiesc o stare de izolare de restul lumii. Simt, poate, că învinge regulile gravității sau chiar oprobriul societății (unul dintre ei este și *gay)*. Pavel e revoltat de inconștiența „porcilor din Europa Centrală", de ușurința cu care se uită trecutul și de pericolul cancerului consumist al lui Big Brother. Kajetan – vedetă TV, care beneficiază de venituri mari, nu și de orgoliul de a face emisiuni de bună calitate, are probleme conjugale; atât cu ultima dintre soțiile lui, cât și cu cel din urmă partener erotic al său (căci teleastul e atras de ambele sexe). În semn de protest că nu i s-a dat atenție, soția lui Kajetan înghite o cartelă SMS, iar partenerul homo își găsește un alt companion – și tânăr, și fără burtă, și pus pe muncă, ca să-l poată duce în vacanță în Croația. Filip, cel mai introvertit dintre toți, atras de soția prietenului, va rămâne nonstop – pedepsindu-se? – în bazin, până când va căpăta pielițe între degete și se va transforma într-o vidră...

În modalități aparte, contrariante, dramaturgii cehi panoramează original formele și sursele unei acute crize umane. Această criză – cu potențial exploziv de deviere, violență și alienare – are la bază, sugerează ei, inerții naționale („jocul cu baloanele spumei de bere") dar, mai ales, tare, practici schizofrenice ale trecutului care au lăsat sechele. Așa, de pildă, Peter și părintele său se jucau, cu ani în urmă, de-a împușcarea „cu degetul" a demnitarilor pe care erau obligați să îi conducă, cu urale, la aeroport. Tatăl lui Peter ar vrea „să își piardă

vocea" pe care a împrumutat-o, o viață, prezentatorului jurnalelor de actualități propagandistice.

Eroii pieselor din volum resimt efectele nocive ale globalizării – ca uniformizare, anulare a individualității, manipulare. Și mai simt inconștiența cu care semenii lor devin o pradă ușoară a *gadget*-urilor societății de consum și, mai ales, a omnipotenței mass-media (cu mesaje manipulate și spectacole aducătoare de rating, care sunt, însă, inspirate de tragedii umane și naționale, cutremurătoare și cronice). Peter e sufocat de mama sa cu tăieturi din ziare – și eroul doarme, nu pe pat, ci pe cutii de carton pline cu „breaking news".

Mai toate personajele care însuflețesc universul noii dramaturgii cehe sunt încărcate de un acut sentiment de insecuritate. Sentimentul de periclitare, sentimentul că fiecare se află la o gravă răscruce sau chiar la un *dead-end* pare a proveni, cu deosebire, din eșecul vieții personale, intime. Deteriorarea relațiilor umane la nivelul familiei și al cuplului erotic sau conjugal, neputința comunicării: faptul că soții, părinți și copii, iubiții, descoperă că nu se cunosc cu adevărat și că nu se iubesc. De aici pornesc și unele gesturi extreme (hiperbolizate metaforic): căderea în misticism, izbucniri protestatare și de violență, frecvente devieri sexuale și mai ales comportamentale; clacări psihice, derivă în nebunie; evadările. (În chip simbolic, Filip se retrage într-un alt mediu, într-un alt regn biologic. O respectabilă Bunică se volatilizează și ea, în zbor.)

Sunt, aceste piese, pline de bizarerii, situații și eroi ciudați, stranii, „insani", devianți, frizând patologia sau imaginația bolnavă, fantasmaticul apocaliptic. Sunt aceste personaje „crazy" – semne ale unor individualități ce se sustrag comportamentelor standard, limbajului reductiv și mai ales resemnării morale. Sunt construiți din carne, nervi, dureri și suferințe. Dar sunt, mai ales, construcții artificiale, metafore ce „cad peste adevăr" într-un registru grav și cel mai adesea de umor negru. Măștile acestor personaje, oricât de neobișnuite, sunt mai umane decât chipul societății la care se raportează. Sunt expresia paradoxală și absurdă a autenticității și sensibilității umane rănite, deformate, pervertite chiar, dar încă vii; sunt expresia rezistenței la realități și la o normalitate care este, de fapt, normalitatea unei „lumi pe dos": arbitrară, sterilă, dezaxată. (În acest sens mi se pare inspirat titlul scurtei prefețe a Mariei Reslova – „Prin nebunie la o rațiune sănătoasă".) Și nu întâmplător, suprema valoare a personajelor rămâne, mai presus de dezabuzare, *iubirea*, în forma ei autentică, înaltă. Singura sursă adevărată pentru producerea unor minuni. (Manechinul pe care și l-a procurat Muscă, în scopuri sexuale deloc ortodoxe, se va însufleți. O variantă grotescă a Galateei!)

Dominantele estetice ale pieselor din volumul recent apărut țin de modalități ce demarează, înșelător, ca „felii de viață" și deviază spre „construcțe" metaforice și simbolice; structuri pe muchia de cuțit a realului cu imaginarul, suprarealismul și fantasticul. Și, totodată, pe muchia plânsului cu râsul. Dramatice, piesele lui Zelenka și Drábek, au o comicitate *à la Malec,* rămân acuzat grave, chiar atunci când stârnesc amuzamentul.

Mizând intens pe ironie amară, pe un persiflaj *„cool"* și pe grotesc, în linia lui Hašek – Kundera, dar încorporând și sugestii ale pieselor hiperrealiste, în linia producțiilor de la Royal Court, sau a peliculelor „horror" americane – autorii cehi argumentează o formă a absurdului dramatic ce individualizează Europa Centrală.

SPECTACOLE
Cluj

Adrian MIHALACHE

Dacă dragoste nu e...

Sarah Kane a apucat să uimească lumea prin piesele ei brutale, înainte de a-și pune, prematur, capăt zilelor. Mulți s-au grăbit să vadă în dramaturgia ei întruparea conceptului de „teatru al cruzimii", elaborat de Antonin Artaud. Discursul acestuia din urmă este, însă, pe cât de expresiv, pe atât de vag, astfel încât multe alte propuneri care mizează în variate moduri pe violență i s-ar putea potrivi.

Traducând prin ***Purificare,*** titlul original *Cleansed,* Saviana Stănescu clarifică, („purifică"), într-o oarecare măsură, sensul piesei. Cuvântul englezesc trimite la un vers celebru al lui William Blake, care cere „să cureți porțile percepției", *to cleanse the doors of perception*, pentru a simți lumea mai deplin. Conotația metafizic-religioasă a „purificării" lipsește în cazul „curățirii". Personajele vor, cu toate, să-și extindă limitele senzoriale, în vederea unei ipotetice și ideale contopiri. Grace caută să devină, ea însăși, la modul concret-fizic, Graham, fratele și iubitul său sinucis încă din prima scenă și, în acest scop, își mortifică și modelează corpul. Ea îl asimilează pe Graham așa cum creștinul îl asimilează pe

Cristian GROSU, Anca HANU și Silvius IORGA

Foto: Maria Ștefănescu

Hristos, prin azima cumînecăturii. Numele nu sunt întâmplătoare: *Grace (Grația* – divină) împlinește miracolul transsubstanțierii, transformând pâinea (*Graham)* în trup. În paralel, Carl îl iubește pe Rod, căruia vrea să i se dăruiască în eternitate. Numele *Rod* sugerează clar atitudinea activ-agresivă, care ia ce i se oferă cu indiferență, fără să ofere nimic, la rândul său, nici măcar o promisiune amăgitoare. Asupra cuplurilor planează amenințătorul Tinker (cel care bricolează). Nu este foarte clar dacă tortùrile și amputările aplicate celor doi bărbați *gay*, sau înjosirile la care îl supune pe „purul" Robin (pasăre a sufletului, pe care-l însoțește după moarte) se datorează frustrărilor erotice ale personajului sau, mai curând, fanatismului său de „purificator". Titlul românesc, mai eterat, sugerează a doua variantă, cel original, mai ancorat în corporal, pe prima. Toate cuplurile ajung, până la urmă, la starea extatică dorită, care nu pare a fi alta decât dragostea, în sensul pur romantic al cuvântului. Grace se contopește cu Graham, devine una cu el, dincolo de moarte. Există un precedent, de altfel, în literatura engleză: Heathcliff nu concepe, în *La răscruce de vânturi*, să renunțe la Catherine moartă: îi dezgroapă cadavrul, face dragoste cu el; mai apoi, cei doi, deveniți entități fantomatice, se vor iubi din nou, pe coclauri.

Rod, inițial un dur, ajunge să-l iubească pe Carl pe măsură ce acesta este estropiat de Tinker, până acolo încât alege să se lase omorât în locul său. Însuși Tinker, care suferă în cușca de sticlă, privind-o mesmerizat, fără să o poată atinge, pe femeia care se expune în *peep-show*, vrea, de fapt să cunoască, și el, fericirea contopirii în dragoste absolută. Până la urmă, el nu trebuie văzut ca un exterminator, căci, deși se folosește de cele mai crude mijloace, nu face decât – cu sau fără voia lui – să-i aducă pe ceilalți la împlinirea visată. La fel ca diavolul lui Goethe, el face, până la urmă, bine, dorind să facă rău.

Cruzimile imaginate de Sarah Kane nu le depășesc pe cele ale lui Shakespeare din *Titus Andronicus*. Ultimul își păstrează, chiar pe culmile tragediei, umorul și distanțarea. Sarah Kane refuză orice relativizare a suferinței, riscând să cadă, tocmai prin exacerbarea acesteia, în umor involuntar și în melodramă. Regia lui Andrei Șerban nu evită, din păcate, această posibilitate.

Soluțiile regizorale respectă *ad literam* indicațiile autoarei. Se taie membre cu ferăstrăul electric, acestea lăsându-se la vedere, șobolani de pâslă invadează scena, se mănâncă de pe jos etc. Unele soluții regizorale sunt redundante. Când se vorbește de flori, apar răsaduri din trape și se proiectează imagini idilice, din natură. Interactivitatea cu publicul urmează scheme răsuflate, care tulbură concentrarea cu glumițe. Scenografia Adrianei Grand propune un spațiu verde (un fel de pășune) pe care plouă des, în fundal, și o sală ca de spital / abator, în prosceniu. Inscripția *Dead End* este inutilă, mai ales că se dovedește, în cele din urmă, că „ieșirea" există. Dușurile laterale nu par, toate, absolut necesare. Unul singur îi servește lui Robin să se spânzure de el. Reușită este cușca transparentă din care Tinker urmărește *peep-show*-ul, deoarece sugerează plastic imposibilitatea atingerii.

Câteva dintre rezolvările scenice au aer cunoscut, ceea ce displace. Decuparea membrelor cu drujba a fost văzută în filmul *American Psycho*. Înjosirea lui Robin și torturarea lui „ca inchiziție", par decupate din filmul *Salo* al lui Pasolini. Pentru proiecții, nu s-a găsit ceva mai bun decât imagini de pe *National Geographic*.

Cusururile menționate sunt din plin compensate de jocul actorilor, de felul în care regizorul i-a ales, i-a mobilizat și i-a armonizat. Nuditatea pe scenă, și încă în

proximitatea imediată a publicului, implică riscuri: cel mai talentat actor poate eșua dacă nu are un bun control corporal, în „ținuta" respectivă. Andreea Bibiri și Cristian Grosu au, amândoi, corpuri stilizate, esențializate și, mai ales, compatibile. De aceea, dar nu numai de aceea, interacțiunile lor sunt credibile și emoționante. Silvius Iorga, încă student, are corpul unui elf care a urmat cursuri de yoga. Ramona Dumitrean este, ca apariție, frumoasă, însă ceva mai convențională. În cazul celorlalți, fizicul contează ceva mai puțin.

Andreea Bibiri are dificila sarcină de a parcurge etapele transformării lui Grace, un drum anevoios, nelinear, presărat cu suferințe. Ea pune cu exactitate accentele, își nuanțează cu „grație" stările, își trasează cu finețe evoluția. Aceasta nu tinde către o întregire a androginului, în sensul dialogului platonic, ci către o apropriere deplină a ființei iubite. Cristian Grosu, la debut, are rigoare și coerență în interpretare, dar rămâne puțin crispat, ceea ce nu pare nepotrivit cu condiția sa de mort-viu. Ionuț Caras și Adrian Cucu – în cuplul *gay* – realizează o scenă de mare efect în apropierea lor erotică. Partitura nu-i oferă, însă, interpretului lui Rod, posibilitatea de a-și marca evoluția de la indiferența senzuală la iubirea altruistă. Silvius Iorga își etalează flexibilitatea corporală, depășind, astfel, limitele rolului. Rămâne, pe scenă, o prezență pregnantă, atașantă. Ramona Dumitrean face bine ce face, dar, vrând-nevrând, se repetă, ceea ce este un defect al piesei, nu al interpretei. Excelent este Hatházi András, care construiește, în rolul lui Tinker, un personaj complex, interesant, chiar dacă „pătat", în final, de lacrimile melodramei. Până la urmă, toate cruzimile și suferințele culminează în melodramă, căci piesa exaltă dragostea absolută, fără de care, nimic nu e...

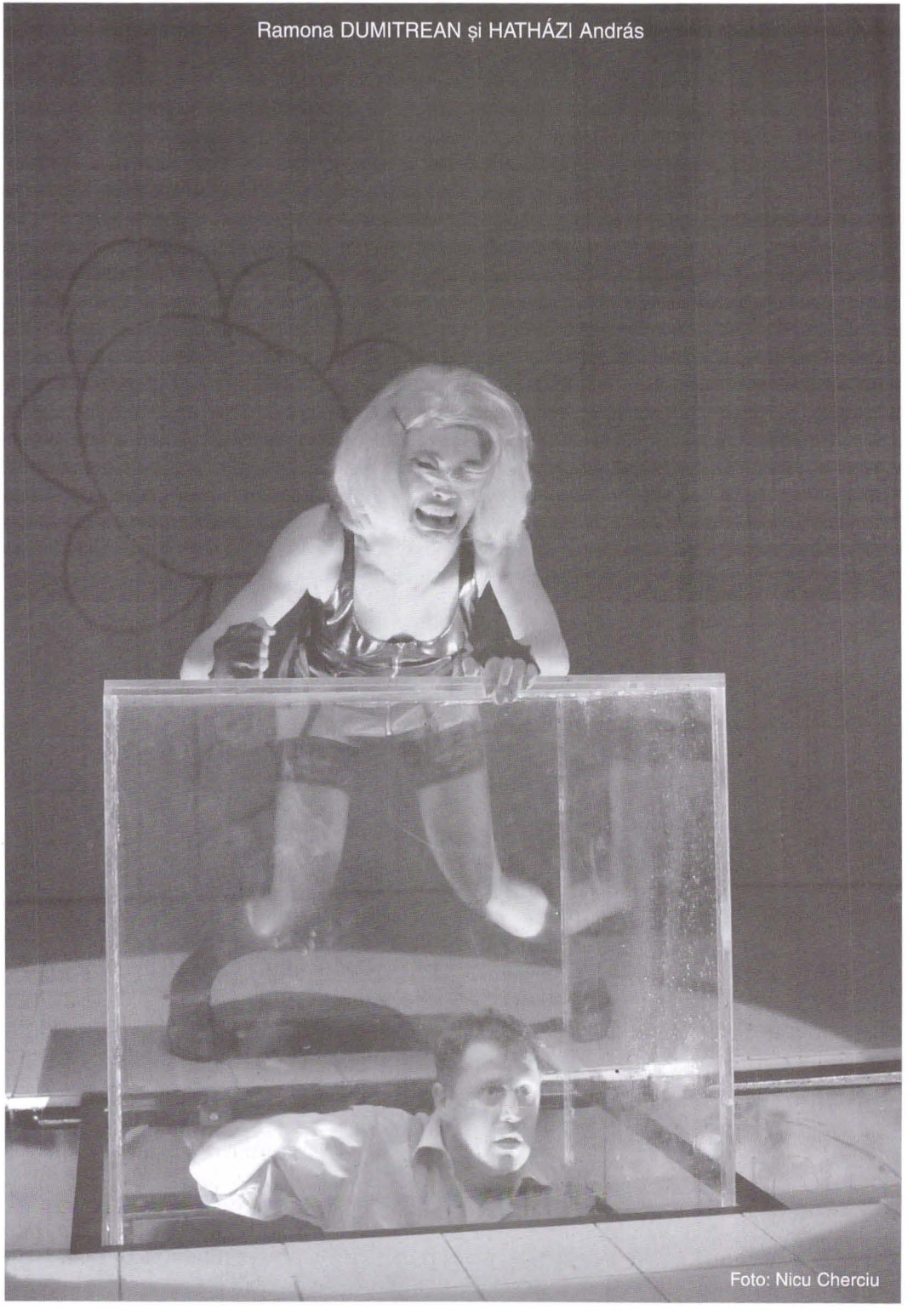
Liviu ORNEA

Teatrul ca experiență mistică

Spectacolul ***Purificare*** este, așa cum cred că a și dorit autorul lui, Andrei Șerban, unul care ridică multe întrebări și te pune pe gânduri. Aș spune, din capul locului, că, deși mi-e clar că e un spectacol bun, nu m-a impresionat în mod deosebit. Din vina mea, probabil, pentru că nu acesta e tipul de teatru la care vibrez. Dar incerc să înțeleg gândul regizorului. De ce l-a interesat acest text? În caietul-program, Andrei Șerban vorbește despre tema androginului, despre purificarea morală și religioasă. În spectacol, asistăm la niște experiențe și trăiri la limită, prezentate violent, aproape naturalist, cu exces de violență și de nuditate (membre tăiate sau adăugate, multă vopsea roșie, sex mai explicit decât îndeobște) ale unor marginali intelectual, social și/sau sexual (aici, sigur, e de discutat: cât de marginală e homo- sau transsexualitatea, de exemplu), niște declasați, ființe aparte, inadaptați care nu-și găsesc locul în lume, cărora le e greu să trăiască. Că și ei fac parte din umanitate, că fiecare dintre ei are fărâma lui de dumnezeire, e deja un loc comun. Și-atunci? Nu cred că Andrei Șerban ni-i propune drept paradigme. Încerc să înțeleg: purificarea, catharsisul urmează unei scufundări totale în abis. Sau, în alt

Ionuț CARAS și Adrian CUCU

Foto: Nicu Cherciu



Ramona DUMITREAN și HATHÁZI András

Foto: Nicu Cherciu

registru, frumusețea, poezia, lumina – să risc spunând îndumnezeirea, mântuirea? – se ascund (și) în străfundul celei mai odioase orori. Sunt, acestea, concluzii la care cred că orice spectator poate ajunge, dacă are curiozitate suficientă, dacă e deschis și trece peste unele momente de teatru mai direct pe care nu toți îl prizează.

Sigur, pornind de la text, se poate glosa inteligent, erudit și cu rafinament, așa cum și face Ion Vartic într-un foarte frumos eseu din caietul-program, în care lămurește semnificațiile ascunse ale numelor personajelor și ale unor replici cheie („Vreau să-ți văd fața"), citite prin grila primei epistole pauline către corinteni. La fel de bine ar putea fi invocați Musil pentru tema iubirii dintre frate și soră, sau Lévinas („Tora e dată în lumina unui chip"). Dar toate acestea spun prea puțin despre spectacolul în sine. Un spectator care vine inocent – dar de ce să vină inocent, nepregătit cultural?, veți spune – la teatru, are prea puține șanse să perceapă aceste subtilități. Poate ajunge la ele meditând apoi, în liniște, la semnificațiile a ceea ce a văzut. Cu condiția, cred, să fi fost atins într-un fel, emoționat, mișcat, nu doar agresat.

Ce se vede pe scenă e o suită de momente expozitive, care nu mi s-a părut că se leagă într-o poveste, într-o tramă ascendentă, nu-și găsesc un principiu unificator. Rămân enunțuri, unele dintre ele foarte frumoase (cea în care Graham o învață pe Sarah să fie bărbat), unele cu rezolvări scenice sau tehnice interesante, dar atât. Sunt și repetări, lungiri care nu mi s-au părut justificate (scenele de dans erotic la bară). Este, pe de altă parte, o muzică frumoasă, o lumină frumoasă, o scenografie foarte potrivită ideii regizorale (camera de spital-carceră, dușurile prin care curge apa purificatoare, dar de care un personaj se și spânzură, pajiștea paradiziacă din fundal, pe care se iubește, dar se și mutilează, și chiar ucide etc.). Abundă scenele „tari", la care trebuie să ai stomacul puternic. Dar, iertare, mi s-au părut de același tip cu scenele, cutremurătoare și ele, în care nefericiții de lângă noi își exhibă membrele ciuntite. În această ordine de idei, mi se pare cu totul irelevant pentru actul artistic faptul că autoarea a trăit ea însăși o experiență-limită pe care a dus-o până la capăt.

Pesemne că, dacă nu am resimțit emoția scontată, artistică, vina îmi aparține. Iar motivul este, probabil, neîncrederea mea în teatrul ca experiență mistică; ritual la care iau parte spectatori și actori într-o deplină comuniune. Când nu doar actorii. Sunt convins că lucrul cu Andrei Șerban este o experiență existențială unică pentru actori, fondatoare chiar, pentru unii; e, desigur, un imens câștig pentru ei, ca actori și ca oameni. Dar eu, spectator, cum intru în ecuația asta? Nu pot să uit ce-mi spunea un tânăr (pe-atunci) actor, când repeta la *Trilogie*: „n-ai idee ce experiență formidabilă e spectacolul ăsta; păcat că ne deranjează spectatorii". Altfel, desigur, toți actorii acestui spectacol sunt minunați, joacă – nu-mi vine alt cuvânt – cu credință, dăruiți total, trec peste orice fel de inhibiții, fiecare are cel puțin un moment în care e pus în valoare.

Purificare este un spectacol care trebuie văzut. Nu pentru ceea ce spune, nici pentru că ar inova cumva limbajul teatral (pentru că nu o face). Trebuie văzut pentru că e spectacolul unui regizor foarte bun care a lucrat cu o echipă excelentă. Un regizor care are, cu siguranță, ceva de spus. Indiferent cât aderă unul sau altul dintre noi la spusa lui. Iar acest spectacol poate prilejui o discuție foarte utilă – dar nu exaltată și nici în transă – despre ce așteptăm de la teatru.

Oltița CÎNTEC

Un spectacol pe placul lui Artaud

Sarah Kane (1971–1999) a fost un dramaturg care și-a concurat, prin biografie, personajele în care și-a proiectat neliniștile ontologice. Autoarea britanică a început pregătirea universitară la Litere, a studiat Dramă, a fost masterand la Dramaturgie, a lansat mișcarea „Teatrul-care-ți-o-spune-verde-n-față", a scris piese de teatru, scenarii de film, a regizat spectacole, a interpretat roluri, a fost internată la King's College Hospital Londra, s-a sinucis. Cei care au cunoscut-o spun că a trăit extrem de intens cei 28 de ani cât a decis că îi sunt suficienți pentru itinerarul terestru. Andrei Șerban a ales unul dintre textele ei, ***Purificare***, pentru revenirea acasă, *hors* București. L-a montat la Cluj-Napoca, la Teatrul Național „Lucian Blaga", unde i s-au oferit condiții. De ce a optat Șerban pentru acest text cutremurător, complicat, *mimesis* al unei comunități marginale, de nișă? În afara provocării regizorale, intuiesc că este vorba despre o nouă abordare a noțiunii de tragic. E o revenire, în alt fel și cu alte mijloace, la acest străvechi gen dramatic, în a cărui dezvoltare spectaculară Șerban a excelat prin *Trilogia greacă*. E un nou travaliu investigator, prin înscenarea unei tragedii moderne. *Purificare* e un text de 20 de scene, cu opt personaje care, într-un spațiu închis, claustru, acționând în situații extreme, reconfigurează tragicul, îi dau un nou înțeles. Aristotelism de secol XXI. Acțiunea (căci ce e tragedia dacă nu „imitarea unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere", cum ne învață *Poetica* Stagiritului) este plasată „înăuntrul perimetrului îngrădit al unei universități", unde un doctor/*dealer* devine mâna unei voințe invizibile (soarta-*fatum*, latini *dixit*), care controlează personaje ieșite din standard (drogați, prostituate, incestuoși, homosexuali, transexuali, retardați). Un loc asociat cu formarea, universitatea, devine la Sarah Kane un spațiu concentraționar care i-a adunat pe excluși spre a-i re/de/forma. Prin *purificare*. Prin *katharsis*. Prin stârnirea milei și fricii (apud același Aristotel). *Katharsisul* afectează auditoriul, îl obligă la confruntarea cu propriile temeri și slăbiciuni. Ca spectator, ești aruncat și tu în această enclavă chinuitoare. Montarea lui Șerban e un spectacol pe placul lui Artaud. E teatru al cruzimii, teatrul în care actor și spectator sunt împinși împreună să ajungă la limite. E nuditate, sânge, transpirație, sex brutal, țipete, durere, supradoze, ambiguitate sexuală, urină, șobolani. Dar sunt, contrapunctic sau parodic, și straturi cu flori, imagini cu sori strălucind. Publicul e părtaș prin extensia suferinței. Receptarea e viscerală, fizică, tisulară. Din punctul de vedere al lui Artaud, spectatorul „trebuie să tresară pe scaun". Mă dureau genunchii, coloana vertebrală, stomacul mi se chircise. Profețiile lui Artaud s-au împlinit.

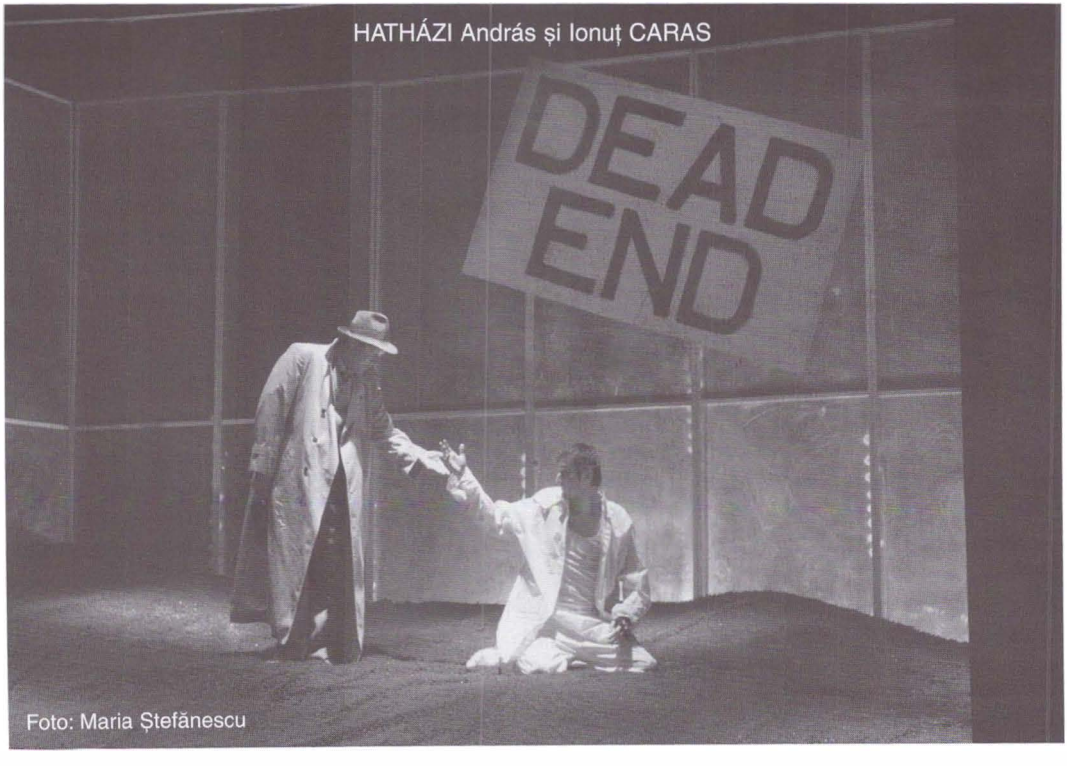
Purificare e o piesă distructivă, scrisă din instinct. E o lucrare care produce sfâșieri prin argumente dramaturgice explozive. „Eroii" ei sunt plasați în conjuncturi severe, de viață și de moarte. *Purificare* înfățișează o fațetă mai puțin frumoasă a umanului, e existență frustă, necosmetizată, cu tușe expresioniste. Simți cum te agresează: îți sare în ochi, ți se vâră sub piele, îți invadează sistemul neuronal. Structural, piesa e o construcție de câteva povești scenice – a lui Grace și Graham, a lui Carl și Rod, a lui Robin, a Femeii și a lui Tinker –, care se întretaie și în care Tinker intervine cu soluții radicale. Cine este Tinker-doctorul? E purificatorul.

E executorul de destine, care-i urmărește pe toți și încearcă să-i salveze. „Nu-l omorâți. Salvați-l". Moartea e un final previzibil, prea comod, pentru că e abandon. Grace e o tânără care nu-și poate închipui raiul. Pentru că trăiește în iad. Ce înfățișare are maleficul? Care e canonul răului? Aceasta e întrebarea în *Purificare*.

Ca imaginar scenic nu-i poți reproșa acestei montări decât chestiuni de ordin tehnic: calitatea nu tocmai grozavă a proiecțiilor video, realizarea destul de grosieră a șobolanilor, minusuri la ecleraj. Scenografia Adrianei Grand strânge într-o chingă eficientă performeri și public, îi silește la comuniune. E un univers din care n-ai cum să scapi decât prin purificare. Șerban a lucrat cu actori tineri, unii dintre ei proaspăt absolvenți, nepervertiți de sisteme de lucru clasicizate, maleabili. I-a adus pe toți la metoda sa de lucru, chiar și pe cei care au deja câțiva ani înscriși în cartea de muncă. Andrei Șerban are și acest talent. Le-a exploatat creator corporalitaea, gestualitatea, mimica, vocile.

Deși pe fundal scrie *Dead End*, e *Happy End*. E o ironie la adresa culturii occidentale, în care gândirea pozitivă ocultează realitatea. După ce sunt purificate prin ardere, mutilare, autosuprimare, personajele sunt salvate prin iubire. Unele, printr-o iubire transcendentă, altele prin cea mundană. E tezist? Nu, e un țipăt de disperare. Sarah Kane îi mai dă lumii noastre o șansă.

Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Purificare **de Sarah Kane, traducerea și adaptarea de Saviana Stănescu și Andrei Șerban. Un spectacol de Andrei Șerban. Decorul si costumele: Adriana Grand. Cu: Cristian Grosu *(Graham),* Hathazi Andras *(Tinker),* Ionuț Caras *(Carl),* Adrian Cucu *(Rod),* Andreea Bibiri/Anca Hanu *(Grace),* Silvius Iorga *(Robin),* Ramona Dumitrean *(Femeia),* Anca Hanu *(copilul).* Data reprezentației : 23 octombrie 2006.**



HATHÁZI András și Ionuț CARAS

Foto: Maria Ștefănescu

Mircea MORARIU

Arad

Strategiile manipulării

A scrie despre operele scenice create de regizorul Mihai Măniuțiu a început de o vreme încoace să nu mai fie nicidecum o întreprindere lesnicioasă. Nu fiindcă ele ar fi devenit neapărat absconse, imposibil de rezumat, comentat și evaluat în spațiul unei cronici mai mult ori mai puțin fidele modelului genului. Nici până acum spectacolele lui Măniuțiu nu încurajau spectatorul, cu atât mai puțin criticul leneș. Ci pentru că personalitatea însăși a regizorului a generat de ceva timp discuții, conversații, conflicte mai degrabă artificiale, ce ilustrează felul în care românul își găsește să se afle în treabă. Discuții care aproape că nu mai au nimic de-a face cu creatorul de teatru Mihai Măniuțiu. O parte mai tânără biologic a criticii de teatru, parte ce își dorește a se arăta ca atare și spiritual, se enervează brusc în fața prolificității regizorului, a faptului că multe, „scandalos de multe" dintre spectacolele semnate de el sunt fie bune, fie chiar evenimente, că directorul de scenă în cauză și, mai ales, montările lui sunt „prea prezente în festivaluri", că ele ar fi „suspect de frecvent" nominalizate, ba chiar premiate la Galele UNITER. Semn sigur că partea mai puțin tânără (spiritual, firește) a criticii l-ar fi „canonizat", „clasicizat", „idolatrizat", dacă nu chiar mitificat pe regizor. Dar iată că disputele și „împărțelile" acestea absolut neprofesioniste, ce nu au nimic în comun nici cu estetica, nici cu axiologia, nici cu critica, și cu atât mai puțin cu teatrul, au dispărut ca prin farmec, odată cu „scandalul" iscat în ultimele zile ale lui septembrie 2006, înainte de premiera oficială a spectacolului cu piesa ***Iubirea Fedrei*** de Sarah Kane la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad. Atitudinile belicoase ale unor actori ai respectivului Teatru (puțini la număr și neprezenți în distribuție, dar cu atât mai vocali), încercările de ingerință în politica repertorială a instituției venite din partea unor așa-ziși „factori responsabili" (mă rog, decidenți locali, deopotrivă „democrați" și cu „frica lui Dumnezeu", ca și cum asta ți-ar da certificat de specialist în teatru) ce socotesc că dacă dețin pixul care croiește bugetul ar fi îndrituiți și să cenzureze, au determinat o „reunificare" a vocilor criticii românești, despărțite nu de normalele dispute de idei, ci de obsesia unor supremații absurde. Indiciu sigur că Mihai Măniuțiu (cel care a avut ideea înființării Colocviului național de critică teatrală de la Cluj), regizor de prim-plan nu doar al generației sale, ci al teatrului românesc în general, veritabil animator teatral, e capabil să adune în jurul său nu doar actorii tineri, pe cei din generația a doua și a treia, cu care formează în timpul lucrului o veritabilă echipă, ci și criticii. Dovadă peremptorie că raporturile de complementaritate între *critic* și *artist* sunt mai puternice decât cele de contrarietate. Că atunci când bubele unei gândiri îndatorate comunismului rezidual, mentalității totalitare, vor să supureze în teatru, breasla are forța de a se uni. Or, asta nu se întâmplă decât grație faptului că, dincolo de profunzimea și profesionalismul investigației artistice care caracterizează felul în care concepe și face teatru Mihai Măniuțiu, intră în joc *carisma* regizorului ce impulsionează energii chiar și în teatre nițeluș mai somnolente. Ceea ce, evident, nu e cazul Teatrului arădean. Iar spectacolul cu *Iubirea Fedrei* pare a confirma criticul care afirma că, atunci când e inspirat, „Mihai Măniuțiu nu mai are nevoie de texte bine scrise; orice scenariu poate deveni un

bun spectacol". De fapt, din piesa lui Sarah Kane, regizorul obține un veritabil scenariu (care suportă și intervenția cât se poate de oportună a unor secvențe filmate, la conceperea și realizarea benzilor video contribuind Lucian Moga, Vava Ștefănescu și Eduard Goia), scenariu ce are meritul de a fi eliminat obscenitatea, atâta câtă o fi fost ea în scriitura princeps, și de a-i fi substituit parodia rafinată și tehnicile filmului mut.

A surprins opțiunea regizorului pentru un text contemporan. Obișnuiți cu asiduitatea cu care Măniuțiu a redescoperit în ultimele stagiuni textele Antichității („când lucrez la o tragedie antică, e ca și cum m-aș întoarce acasă" – declară regizorul într-un interviu publicat în chiar caietul de sală al spectacolului cu *Iubirea Fedrei*), unii și-au exprimat mirarea în fața acestei alegeri. „Tu n-ai să poți monta Sarah Kane, tu n-ai nici o afinitate cu Sarah Kane" – spune Măniuțiu că i-ar fi susurat în urechi tot felul de oameni mai mult ori mai puțin „de bine". Nefiind profet, nu știu cum ar fi montat Măniuțiu un alt text din opera respectivei scriitoare. Dar dacă spectacolul de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" e o admirabilă reușită (și aici Măniuțiu e din nou acasă, căci nici aici nu „locuiește cu chirie"), e și fiindcă textul a venit *de la sine* către directorul de scenă. *Iubirea Fedrei* are concentrarea ideatică, tematică și stilistică specifice tragediei clasice. Toate întâmplările se consumă în 24 de ore (în chiar răstimpul aniversării zilei de naștere a lui Hipolit), în spațiul măcinat de patimi, contradicții și iubiri interzise al palatului lui Tezeu (un Tezeu căsătorit cu Fedra, dar îndrăgostit de Strophe, fiica acesteia). Apoi, piesa convoacă două teme care îl preocupă pe Măniuțiu – dominația sexualității, obsesia și ravagiile dorinței de putere. „Puterea – scria Mihai Măniuțiu în volumul său de reflecții intitulat *Exorcisme* – „le va sluji doar acelora care știu să dezvolte în ei radicalități antinaturale". Or, Fedra, așa cum o imaginează Sarah Kane și cum apare ea în spectacol, e întruchiparea unei astfel de radicalități. Aproape că s-ar putea transfera asupra tragediei concepute de Sarah Kane ideea lui Charles Mauron în conformitate cu care „Racine își ordonează personajele în funcție de agresivitate". În textul lui Sarah Kane ne întâmpină o agresivitate a exhibării (în cazul lui Hipolit), o agresivitate a stimulării (Preotul), o agresivitate a manipulării (Fedra). Precum în tragedia clasică, evenimentele din *Iubirea Fedrei* decurg din juxtapuneri și contrarietăți, din șocuri și hiperbolizări ale sentimentului, din mișcarea convulsivă a opozițiilor, din dezordonata muzică a sufletului. Lui Hipolit i se potrivesc perfect spusele lui Măniuțiu din aceleași *Exorcisme* – „Biografia noastră e, în genere, o insultă, – o batjocură la adresa legendei ce-am visat să fim". Fedra are intuiția de a instrumentaliza și manipula dezabuzarea lui Hipolit în fața acestei insulte și pune la cale, împreună cu Doctorul și Preotul (personaje ce în spectacol ajung să se topească în unul singur, ambele devenind ceea ce Claude Bremond numește, în *Logique du récit*, „degradatori ai celeilalte ființe"), marea manipulare ce, odată consumată, va nimici Curtea căreia îi va deveni stăpână.

Caracteristicile spectacolelor lui Mihai Măniuțiu (dincolo de stilul și personalitatea fiecăruia dintre ele) sunt bogăția de imagini, asociațiile șocante, vizualitatea explozivă. Și în *Iubirea Fedrei* violența interioară, trăirea paroxistică se traduc prin „cruzimea imaginii" (o cruzime apropiată de sensul pe care Artaud îl conferă termenului în utopia sa teatrală). O cruzime ce se instalează treptat spre a deveni atotdominatoare, asfixiantă. Ne aflăm în foaierul elegant, puternic iluminat al Teatrului arădean, în așteptarea accesului în sala de spectacol. Dar așa cum s-a întâmplat și în alte montări ale sale (și mă gândesc acum la *Medeea* de la Teatrul „Tamási Aron" din Sfântu Gheorghe), regizorul nu ne îngăduie să intrăm în sală fără

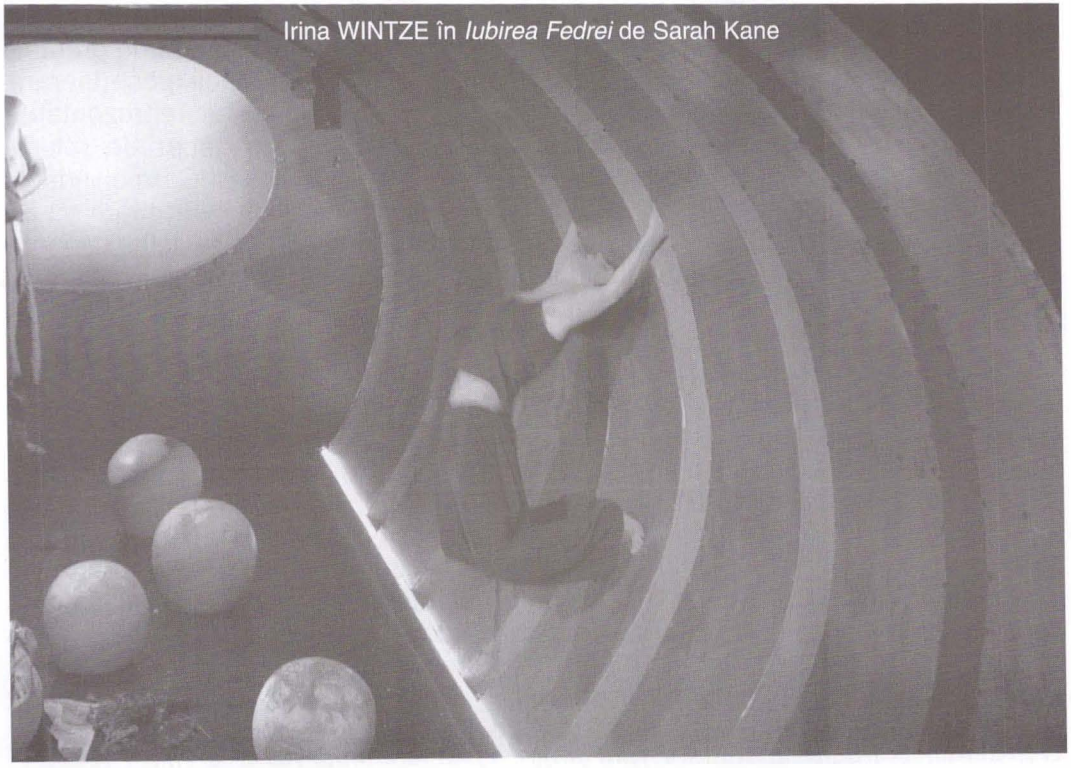
Irina WINTZE și ZOLTAN Lovas în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane

a ne pregăti pentru ceea ce, fie și numai aparent, înseamnă *trecerea într-o altă lume*, căci numai astfel vom putea să înțelegem cât anume din această *altă lume* se regăsește într-a noastră. Cineva dă un semnal și suntem îndemnați să părăsim luxul și lumina pentru a pătrunde în tunelul lung și întunecos pe care scenograful Doru Păcurar îl construiește ca fiind cel al drumului pe care îl străbatem până a ajunge acolo unde se va consuma adevărata tragedie. Dar nu spunea oare Barthes, în celebrul său *Sur Racine,* cât tragic se consumă în spațiul de așteptare care e cel al anticamerei ? Iar anticamera e aici intrarea în labirint, în egală măsură spațiu fizic și senzorial, afectiv, răscolitor, generator și găzduitor de patimi. Negrul absolut e contracarat de ochiuri luminate în care zărim chipurile chinuite, transfigurate de o pasiune bolnăvicioasă, dar și busturile goale ale unor ființe ale căror glasuri înfruntă sau chiar se asociază zgomotului spre a ne îndemna să le împărtășim bucuria orgiastică a sexului făcut fără limite. Distingem fragmente de text, frânturi de fraze, pe care mai apoi le vom recunoaște rostite pe scenă, și mai cu seamă recurența cuvântului *sex*. Surpriza și șocul acestei prime „opriri" sunt provocate nu de dragul efectelor epidermice, ci pentru ca actorii să ne transmită nouă, spectatorilor, iminența stării de pericol. Goliciunea, supremația clamată a instinctelor și a carnalității sunt primul indiciu al degradării fizice și morale pe care nici nu o *exprimă*, nici nu o *ilustrează* spectacolul, ci din care el își află însăși carnația și rațiunea facerii, spre a ajunge la etapa superioară a semnificării.

Ne continuăm drumul prin labirint, prin spațiul inițiatic și în față ne apare o cușcă în care e închisă o femeie goală (Carmen Vlaga), a cărei nuditate nu are nici cea mai neînsemnată marcă de vulgaritate (aici, ca și în alte momente similare, un rol aparte revenindu-i *light-designer*-ului Lucian Moga). În gesturile ei

agitate, în strigăte, în imprecații e o suferință intensă. „O lance arde în mine" – strigă femeia ce repetă obsesiv un nume – Lena. „Nu există cuvinte pentru ceea ce mi-a făcut el", un el, deocamdată greu de dibuit, definit doar drept „o zonă de calamitate sexuală". El care pare a fi marele vinovat, așa că „lepădătura ar trebui să moară". Femeia care și-a pierdut identitatea, și-a înstrăinat sufletul e întruchiparea prin excelență a urii și a dorinței de răzbunare. Și, pe neașteptate, femeia își pune pe chip o mască schimonosită ce are în partea superioară ceva ce seamănă cu o coroană mortuară. Semn premonitoriu pe care directorul de scenă îl va exploata pe mai departe. Căci nimic nu rămâne nevalorificat, necompletat, neîmbogățit prin alte semnificații în acest spectacol al unei succesiuni patetice de exaltări unice traduse prin imagini incandescente.

Odată consumat și acest al doilea modul al spectacolului, intrăm, în fine, în Sala „Studio". În vreme ce ne căutăm în obscuritate locurile, atenția ne e totuși atrasă de ceea ce se întâmplă pe scenă. Acolo, Doru Păcurar a creat un tunel de tablă (refacere a labirintului prin care tocmai am trecut), luminat de becuri de mică putere. Într-un colț e Preotul, într-altul, o cameră de luat vederi cu ajutorul căreia Fedra va filma false mărturii și viața lui Hipolit. Zărim, de asemenea, o mașină de scris cu care Preotul va înregistra *script*-ul marii manipulării pe care o pune la cale împreună cu Fedra. Din podea ies capete schimonosite care, dirijate de Preot (Ovidiu Ghiniță), intonează cu o veselie falsă, marcată de intenții parodice, cântece aniversare și de urare. Căci e ziua lui, a acelui El blestemat de Femeia din cușcă. Iar El e Hipolit (Zoltan Lovas), cel care, după spusele Fedrei, „doarme, se uită la filme, dă telefoane, face sex". Totul sub atenta și insidioasa supraveghere a *Fedrei* (Irina Wintze), care-l dorește trupește, îi privește cu poftă nedisimulată și maladivă mișcările lascive, dar care pune la punct marea strategie la capătul căreia Hipolit va fi înlăturat definitiv din Cetate. Hipolit își unge trupul cu miere, o gustă, se gustă pe sine, în dorința de a-și simți propriul corp pe care îl supune unor excitații extreme. Doar astfel își poate camufla ratarea, vinovăția, pierderea iubirii adevărate. În răsfățul afișat se ascunde durerea. Pe neașteptate, trupu-i uns cu miere e biciuit de pământ. Reluare clarificatoare a raportului dintre *Eros* și *Thanatos*, enunțat în modulul anterior. În toate aceste secvențe filmate, savurate dar și „arhivate" de Fedra, se insinuează deja marele spectacol al morții fiului lui Tezeu. E ziua lui, dar și ultima zi din viața sa, o viață fără țel. Hipolit se slujește de o telecomandă și proiectează filmul mut al propriei sale aniversări, așa cum crede că ar putea avea ea loc, și îi cere Fedrei cadoul, nemulțumit că poporul i-a dăruit doar niște flori ieftine, din acelea ce se pun pe morminte, alt semn premonitoriu al sorții tragice ce îl așteaptă. Lipsit de dragoste și adevăr, ascunzându-și durerea în amoralitate, Hipolit își dăruiește trupul oricui. Singura care i-l refuză e Fedra. Iar primul cadou pe care aceasta i-l oferă, oferindu-și-l de fapt sieși, e posedarea lui Hipolit. Odată victoria înregistrată și înmagazinată pe casetă video, Fedrei nu îi mai rămâne decât să treacă la următorul moment din vasta-i operațiune de mistificare și manipulare. Se vestește că s-ar fi sinucis, nesuportând rușinea de a fi fost dezonorată de fiul ei vitreg. E vorba, firește, de o moarte falsă, regizată, revelată, „selectată". Căci, împreună cu Preotul-doctor, a încercat mai întâi să afle ce ar fi mai impresionant, mai percutant. Să își injecteze un lichid letal, să își taie venele, să se spânzure? Fiecare variantă a fost la rându-i înregistrată pe casetă, spre a-i fi servită drept mărturie lui *Tezeu*. Dreptul de a face alegerea îi revine Preotului. Iar dovada îi va fi servită lui *Tezeu* (Călin Stanciu), revenit pe neașteptate în Cetate. Poporul, același care-l cânta în zori pe Hipolit, îi cere acum moartea.


Irina WINTZE în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane

Iar Tezeu, cel îndrăgostit de Strophe, fiica *Fedrei* (Liliana Balica), tatăl care nu l-a iubit niciodată pe Hipolit e gata, e dornic să dea satisfacție mulțimii. După ce își recunoaște falsa vină într-o mărturie riguros dactilografiată, cu un zâmbet sardonic de Preot, Hipolit se pregătește de moarte. Își unge trupul cu sânge, se așază de bună voie în pământ. Moartea înseamnă pentru el izbăvire. Nu mai poate suporta insulta la adresa a ceea ce ar fi dorit să fie, afundarea în murdărie pe care a adoptat-o până atunci ca soluție de supraviețuire. Nu face nici cea mai mică încercare de a se dezvinovăți. Răsfățul a fost lăsat deoparte, masca a fost abandonată. Pe chip i se citește doar durerea. Nu poate suporta să fie din nou vinovat de moartea unei femei. Crede în minciuna Fedrei, o acceptă ori chiar își dorește ca aceasta să fie luată drept adevărată. Înșelăciunea e descoperită însă de Strophe, care găsește casetele pregătitoare, revolverul lui Tezeu se descarcă în trupul lui Hipolit. Nerecunoscând vocea ce demască manipularea Fedrei, Tezeu trage în Strophe, apoi se sinucide. Iar Fedra își savurează bucuria. E o bucurie sălbatică, brutală, demonică. Trupul i se zvârcolește spasmodic, juisând ca într-un act sexual. Între răbufnirile grosolane de viclenie, ură, satisfacție, se strecoară și momentul în care Fedra are pe față masca pe care o purtase Femeia din Cușcă. A răzbunat-o? E oare și mesagerul ei? Doar de câteva ori îi rostise cuvintele. Își scoate apoi masca și, cu un gest victorios, comandă amestecul de muzici ce îi celebrează victoria. Fadoul portughez care degajă pasionalitate potențează bucuria ce se scurge din fiecare fisură a ființei Fedrei. Planul a reușit.

Interpretarea Irinei Wintze, ca și cea a lui Zoltan Lovas, se situează, fără doar și poate, la nivelul performanței. O performanță estetică, de concentrare psihică și fizică. Cum am avut șansa de a vedea de două ori spectacolul, pot spune că cei

doi interpreți devin pe măsura trecerii timpului tot mai dezinhibați, mai siguri pe rol, cu evoluții tot mai acaparatoare. În relația dintre ei se găsește centrul de greutate al spectacolului, ea consfințește reușita viziunii scenice. Ambii posedă rara, prețioasa însușire de „a vedea jocul ielelor". În jurul acestor poli ai reprezentației, regizorul a orchestrat toate celelalte evoluții. Și nu e vorba doar de rolurile interpretate de Liliana Balica, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu sau Carmen Vlaga. Pentru ca semantica dar și gramatica spectacolului să fie cu adevărat fără cusur, era absolut necesar ca și actorii distribuiți în rolurile Bărbaților și Femeilor să joace implicat, cu convingerea că sunt importanți, să nu se simtă simple instrumente de rang secund. Aici cred că a intrat din nou în joc *carisma* regizorului, capacitatea lui de a-i îndemna pe cei cu care formează echipa să își arate energia expresivă. Lucru ce se vede pe deplin în modul în care evoluează Andrei Elek, Mariana Tofan-Arcereanu, Sorin Calotă, Carmen Butariu, Ioan Peter, Angela Petrean, Bogdan Costea, Cătălina Pop, Marian Parfeni.

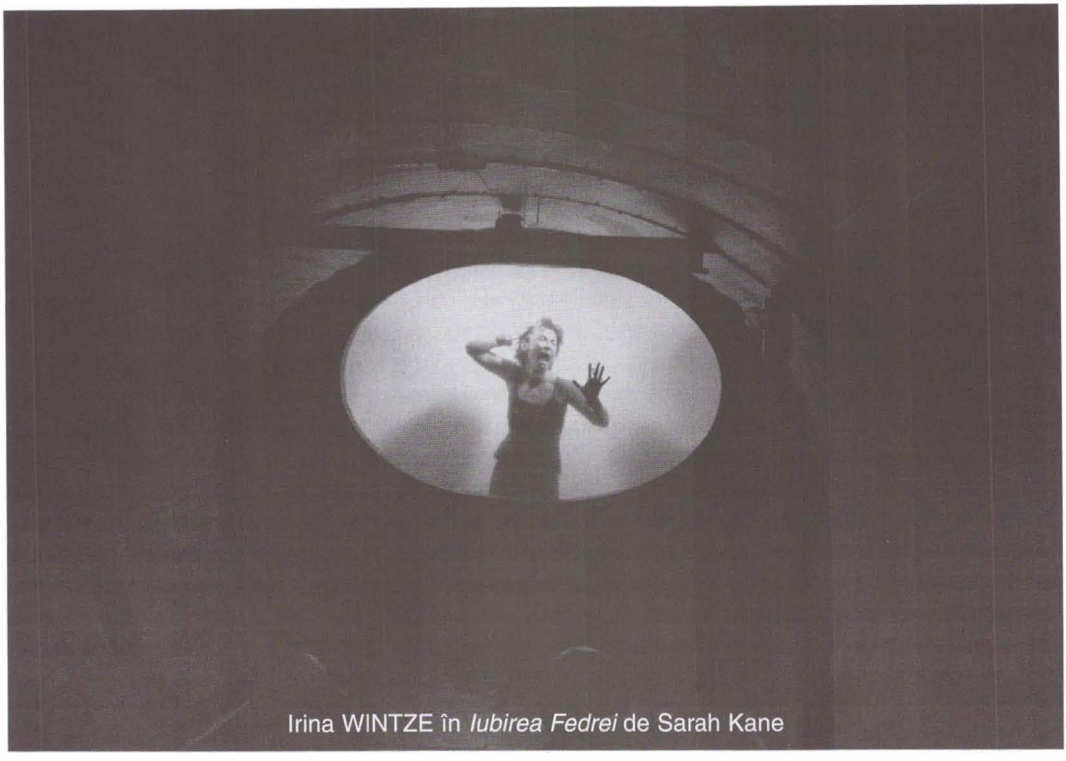
Definiția aristoteliciană a tragediei antice glăsuiește că ea trebuie să provoace deopotrivă „groază și milă". Realizând un spectacol în care nimic nu e neglijat spre a se ajunge la rotunjimea clasică a înțelesurilor scăldate într-o ambiguă baie de parodie, în care există și groază, și milă, conferind consistență unei tragedii scrise la sfârșitul secolului al XX lea, tragedie profund îndatorată modelului clasic, dar în care sunt abil plasate (cu o abililitate specifică doar omului cu simțurile supradilatate și mintea torturată de încercări extreme) accente de incontestabilă originalitate, Mihai Măniuțiu înfăptuiește pe scena Teatrului Clasic „Ioan Slavici" din Arad un spectacol cu funcții de șoc emoțional ce se metamorfozează într-un superior șoc estetic. Firește, e meritul regizorului și al actorilor de a fi făurit această izbândă. Dar e și meritul directorului Laurian Oniga de a nu fi cedat presiunilor unor neaveniți, convins că Teatrul pe care îl conduce a dobândit un spectacol ce îl aduce spectaculos și temeinic în prim-planul vieții teatrale naționale. Totul e ca montările viitoare să consolideze această superbă izbândă.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Iubirea Fedrei **de Sarah Kane. Traducerea: Eugen Wohl. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Doru Păcurar. Costume: Cristian Rusu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Video: Lucian Moga, Vava Ștefănescu, Eduard Goia. Light-design: ing. Lucian Moga. Cu: Irina Wintze, Zoltan Lovas, Liliana Balica, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu, Carmen Vlaga, Andrei Elek, Mariana Tofan-Arcereanu, Sorin Calotă, Carmen Butariu, Ioan Peter, Angela Petrean, Bogdan Costea, Cătălina Pop, Marian Parfeni. Datele reprezentațiilor: 30 septembrie (premiera), 13 octombrie 2006.**

Nicolae PRELIPCEANU

Povestea și contrapovestea

Mihai Măniuțiu a dat lovitura la Arad. Credeam, când am auzit de povestea cu consilierul care voia să cenzureze textul lu Sarah Kane că asta face bine spectacolului, că e o reclamă necesară, chiar dacă involuntară, din partea



Irina WINTZE în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane

teatrului. Nu era nici o reclamă şi nici nu avea nevoie un asemenea spectacol de reclama asta.

Spectacolul se cheamă ***Iubirea Fedrei*** şi are la bază un text cam simpluţ, dar brutal în limbaj şi violent în fapte, al dramaturgului (că dramaturgă nu pot să-i spun) Sarah Kane, o fiinţă care a suferit grav de nervi toată scurta ei viaţă, ceea ce a şi făcut-o să se sinucidă la 28 de ani. Textul e telegrafic şi destul de liniar. Povestea e aceea, cunoscută, a aceleiaşi Fedre – de fapt alta aici – de la clasici. Mihai Măniuţiu a făcut din acest text simplu şi liniar o poveste a abisurilor umane, o cercetare a iubirii vinovate, o cale către infernul fiinţei omeneşti.

Nu ştiu câte asemenea montări a mai cunoscut Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad. Aceasta nu e una pentru un public numeros, în sala unde se petrece tragedia propriu-zisă nu au loc mai mult de 55 de persoane. Dar, spunea directorul teatrului, regizorul Laurian Oniga, biletele sunt ca şi vândute pe un întreg an de acum înainte.

Intrarea e una, ca să zic aşa, în forţă. Spectatorii pătrund într-un tunel negru, unde pe alocuri sunt prevăzute mici ferestre ca acelea de celulă, poate, sigur, puţin mai mari, cu grilaje, din spatele cărora strigă, dar.ce zic eu?, urlă, fiinţe omeneşti a căror goliciune abia e ascunsă. Ai senzaţia că dezgolirea permite, dacă nu cumva chiar provoacă dezlănţuirea instinctelor, omul se simte egal animalului, redevine natural adică şi asta îl face să dea drumul, fără nici o reţinere, sunetelor de obicei înăbuşite în interiorul cărnii, ascunsă şi ea. Pe urmă, tunelul se termină într-o sală circulară, în mijlocul căreia o cuşcă de metal ciuruit închide o femeie (Carmen Vlaga) cu desăvârşire goală, ale cărei strigăte neomeneşti semnalează, totuşi, o suferinţă...umană. Aceasta se zbate, se zbuciumă şi mai

ales urlă vorbe abia înțelese, încearcă să se acopere, în delirul ei, cu pământul, foarte afânat de data aceasta (la Târgoviște, Măniuțiu folosise pământ gloduros, uscat), în care, oricum, i se înfundă picioarele. Un foarte puțin potrivit *cache-sex,* ca s-o spunem pe a dreaptă. Înțelegem că persoana nu e alta decât o victimă a sexualității aberante a lui Hipolit, Lena, despre care, mai târziu, Fedra încearcă să-i reproșeze, dar el îi interzice să-i mai pronunțe numele. Dar lui Măniuțiu nu i-a interzis nimeni asta.

După acest recital de grozăvii, atât de congruent cu ceea ce te întâmpinase pe culoarul inițial, ești purtat, dacă ești spectator la această nouă „Fedră", finalmente, spre sala unde vei asista la întreaga tragedie sângeroasă astfel anunțată. Pământul afânat este aici un fel de strat așezat în fața spațiului de joc, e, s-ar zice, acolo unde la scenele clasice, italiene, e avanscena sau fosa. Dar cum să pomenesc eu aici de scna italiană, când vorbesc despre tunelul care se înfățișează spectatorului venit la *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane în regia lui Mihai Măniuțiu, la Teatrul Clasic, încă „Ioan Slavici", din Arad? Aici ești luat în primire de vechile cunoștințe (?) care strigaseră la tine, ițindu-și ici-colo câte un sfârc, pe culoarul de introducere sau prolog. Aceștia sunt, de data asta, îngropați mai ceva ca-n *Oh, les beaux jours!,* în partea a doua a spațiului de joc, lăsând partea din față liberă pentru jocul propriu zis. Pe acesta n-am să-l mai descriu atât de amănunțit, pentru că este un vârtej continuu, al Fedrei și-al medicului, pe care-l consultă despre boala lui Hipolit, retras în camera lui și privind filme. Numai că medicul, Ovidiu Ghiniță, mai târziu preotul care vine să-l împace cu Dumnezeu pe condamnatul final, Hipolit, este de fapt persoana care le pune acestor „nebuni", în permanență, în față, propria lor imagine, filmată în alb negru și cum altfel decât mut. Din când în când, ca la un semnal, el sau Fedra derulează un ecran din fundul scenei, al tunelului vreau să zic, și acolo se pot vedea, ca-ntr-o caricatură, ca-ntr-o transfigurare caricaturală, mișcările exagerate, disperate de până atunci. Acesta nu e, desigur, un simplu respiro, ci mai degrabă modernizarea unui personaj mai „clasic" chiar decât teatrul de la Arad: *raisonneur*-ul. Cel prezent și prin literatura română, despre care învață, poate, și azi, copiii. Sau poate învățământul alternativ i-a scutit și de această lecție, așa că mă întreb ce vor crede ei când vor vedea, la momentul potrivit, asemenea transfigurări postmoderne ale unor personaje fixe moderne sau chiar clasice. In turbarea, furtunoasă ar zice Eminescu, a personajelor, magistralmente interpretate de Irina Wintze *(Fedra)* și Zoltan Lovas *(Hipolit),* materia apare și în alte înfățișări ale ei decât pământul reavăn, afânat spre care, oricum, tindem cu toții și mai ales cei din spectacol, așa cum e el conceput. Personajele se dezgolesc și se maculează cu un fel de miere, care devine, înspre final, când Hipolit știe că va muri, sângerie, e chiar un sânge lipicios, presimți. Asta îi dă, poate, cuiva, repulsia firească față de materiile prea lipicioase. Un fel de mediator încearcă să fie fata Fedrei, Strophe, o Liliana Balica cu aer autoritar, dar care sfârșește prin a se plia tragediei și a o accepta, încercând doar să sugereze o salvare de care, însă, nimeni nu are nevoie.

Pământul afânat mai folosește o dată, atunci când Hipolit, încolțit și afirmând că nu se va ascunde de răzbunarea firească a lui *Theseu* (Călin Stanciu), schițează parcă o încercare de a intra în acest pământ, vai, numai de flori. Fedra s-a sinucis, anunțând că a fost violată de fiul ei vitreg, minciuna o cunoaștem ca atare din povestea veche; dimpotrivă, ea l-a violat, într-un sex oral bine mar(s)cat. Inainte de scena acestui viol invers, Fedra va mai juca sexul cu ouăle imense care acoperă gurile de unde se ițiseră la început capetele strigătorilor (Andrei Elek,

Mariana Tofan-Arcereanu, Sorin Calotă, Carmen Butariu, Ioan Peter, Angela Petrean, Bogdan Costea, Cătălina Pop, Marian Parfeni), scenă pe care o reia în cursul exageratei povești. Totul poate fi o parodie. Strigătele, țipetele ar putea fi un semnal că e așa. Dar Mihai Măniuțiu le lasă liberă cale și celor care ar lua-o ca o tragedie groaznică, a abisurilor ființei umane, așa cum e ea la clasici.

Nu pot încheia această relatare fără a observa ingeniozitatea decorurilor lui Doru Păcurar, coregrafia semnată de Vava Ștefănescu, costumele lui Cristian Rusu, precum și imaginile video de ing. Lucian Moga, Vava Ștefănescu, Eduard Goia și *light design*-ul lui Lucian Moga.

Da, Mihai Măniuțiu, un regizor care gândește, un scriitor el însuși, a făcut din această piesă simplută, violentuță, o tragedie care-și conține parodia, îndoiala în ea însăși, un produs ironic, dacă înțelegem ironia ca o propunere a cel puțin două unghiuri, ca, la urma urmelor, o idee sceptică despre cele ce sunt și care mâine, vorba aia despre partid (comunist desigur), a unui proletcultist de altădată, mâine vor râde-n soare. Na ,că am scăpat-o și pe asta!

Repet, Mihai Măniuțiu a dat lovitura și la Arad, ca altădată mai pe la Târgoviște.

București

De la Jourdain la Jurdănescu, ce deosebire de buchet!

Nu știu de ce, dar numele pe care l-a primit M. Jourdain în românește, în spectacolul ***Burghezul gentilom,*** regizat de Petrică Ionescu la Naționalul bucureștean, mi-a sunat și îmi sună în continuare cumva asemenea celui din titlul piesei pe care Caragiale proiecta s-o mai scrie, în momentul morții sale premature. Dacă Sotirescu are însă companie de nivelul lui încă din titlu, Jurdănescu lui Petrică Ionescu e singur pe palierul lui de bogăție, dar își cumpără de zor companie, în persoanele (multe!) ale dansatorilor și cântăreților, începând cu...nici mai mult nici mai puțin decât Nureev – expresiv interpretat, în cheia îngroșată pe care o și dezvăluie, a întregului spectacol – de Dorin Andone. Dar compania lui *Jurdănescu*–Victor Rebengiuc, din nou excelent, căci are darul naturaleții chiar într-un rol ce-i cere maximum de artificialitate, crește și se înmulțește, tinzând spre când marchiza, când contesa Lady D. Or, o prezență ca un desen voit grosolan făcut de Ion Barbu prin „Acad. Cațavencu", în persoana veșnic energicei Maia Morgenstern.

Spectacolul lui Petrică Ionescu de la Teatrul Național din București este când o paradă de *grand-guignol,* când o parodie imensă, cu amenințătoare, inexplicabile manechine îmbrăcate, dar fără cap. Dragoș Buhagiar și-a lăsat fantezia să zburde până la niveluri nemaiatinse. Nu o dată, aceasta o ia razna, fiind un comentariu paralel, la mare distanță de povestea de pe scenă. Un comentariu paralel al acesteia sau, mai degrabă, al personajului care se îmbracă în ridicol din

Victor REBENGIUC

cap până-n picioare şi de la început până la sfârşit. Totul e, însă, atât de îngroşat, atât de imens încât decorul şi concepţia regizorului par a o fi luat pe alături de poveste, şi ele, devenind operă în sine. Kitschul face, desigur, uz de urieşenie, aproape că tot ce e uriaş dă până la urmă în kitsch. Imensii pereţi mişcători din spectacolul „după" piesa lui Molière, adaptată nu-i aşa?, se mişcă şi ei parcă la fel de mult ca şi Jurdănescu şi „badigarjii" săi. Apropo, adaptarea aparţine unei tinere traducătoare din franceză, Iustina Croitoru, şi Ruxandrei Hagiu, o colaboratoare mai veche a regizorului.

Spectacolul are momente de teatru autentic, atunci când apare cuplul *Claudiu–Costică,* în tandem cu cel feminin, *Lucia–Niculina,* interpretate de Marius Manole şi Vlad Ivanov şi, respectiv, Medeea Marinescu–Maria Buză. Cât şi la întâlnirile acestora cu madam Jurdănescu, în persoana Ceciliei Bârbora care, din păcate, din cauza unei voci prea mici, alege să ţipe întruna, comportament nu îndeajuns de justificat de ideea, altfel corectă, că mai toţi mitocanii, femei şi bărbaţi, strigă spre a se face ascultaţi, căci strigătul ţine, de fapt, loc de argument. Dar ridicarea glasului are şi ea momentele ei de...respiro, chiar la mitocani. În rolul lui Sir Down, fostul Dorante molièresc, Costel Constantin se face văzut şi încă foarte bine de spectatorul uluit de desfăşurarea de forţe, aproape, militară, de pe scena mare a Naţionalului.

Sunt destule momentele când adaptarea a găsit soluţia, orişicâtuşi, facilă, a Divertisului de exemplu, numai că la aceştia totul durează preţ de câteva minute şi de aceea e suportabil, ba mai mult, agreabil, în timp ce trei ore de asemenea glume sunt prea mult. Şi, ca să fiu sincer, ce-i prea mult duce în final la concluzia că a fost, vai, prea puţin. Ideea de a boteza sultanatul care-l face pe Jurdănescu „mamamuşiu" Tâmpenistan descinde direct, parcă, din „Academia Caţavencu". Chiar, cum nu le-a venit încă acest cuvânt pe pagină?

De remarcat prezenţele pe scenă ale unor Damian Crâşmaru şi Claudiu Bleonţ, puşi să facă pe instructorul de filosofie, cel dintâi, şi de arte marţiale cel de-al doilea. Alte nume în spectacol: Mihai Perşa – profesorul de muzică, Mihai Niculescu – „Fashion designer", Marcelo Cobzariu şi Cristian Creţu – „badigarjii", Aristiţa Diamandi – guvernanta. Corul şi baletul Operetei şi-au dat, şi ele, concursul...

În fond, totul e un imens bâlci, dacă vreţi, „al deşertăciunilor", dar mai bine zis unul de pe-aici, neaoş, românesc, al prostiei omeneşti. Spectacol-pamflet, *Burghezul gentilom,* adaptare după Molière, va prinde, poate, la public, dar nu e o mare victorie a teatrului, nici românesc, nici de aiurea. Superproducţia de la TNB trimite, chiar de la ridicarea cortinei, cu gândul la montarea lui *Oedip* de Enescu la Opera, tot Naţională şi ea, din Bucureşti. Acolo, însă, „adaptarea" fusese mai discretă, căci cu notele lui Enescu nu te joci. Ion Caramitru mi-a spus, în final, că piesa lui Molière n-ar mai fi interesat pe nimeni. Poate că e aşa, dar citind-o, recitind-o ca să fiu sincer, e drept după spectacol, nu mi s-a mai părut chiar aşa de prăfuită cum credeam că e în momentul dialogului cu directorul Naţionalului. Poate că şi din cauza impresiei proaspete a spectacolului, poate pentru că vedeam, adică, altceva, nu ştiu.

Poate că acest spectacol se constituie, fără voie desigur, într-o răzbunare pentru suspendarea de pe aceeaşi scenă a unui alt spectacol clasic adaptat, cu *O scrisoare pierdută* în regia lui Alexandru Tocilescu. Suspendare marca Dinu Săraru, e drept cauzată mai mult de pudibonderia specifică oricărui fost activist PCR, deloc scandalizat de obscenitatea regimului pe care l-a servit cu zel, decât de raţiuni de violare a lui Caragiale.

Adrian MIHALACHE

Prostul gust

Nu poți lua prostul-gust peste picior decât dacă o faci cu bun-gust. Aceasta nu se întâmplă, însă, în adaptarea după *Burghezul gentilom*, realizată de Petrică Ionescu la Teatrul Național „I.L. Caragiale", cu prilejul *sommet*-ului francofoniei. Spectacolul este o „localizare", cum se făceau în copilăria culturii române, pe vremea lui Gheorghe Asachi și Heliade Rădulescu. Adaptarea este groasă, lipsită de spirit. Dl. Jourdain al lui Molière nu este un simplu parvenit ridicol, în genul lui Gigi Becali. El aparține unei epoci de rafinare a moravurilor, când duelurile de pe teren erau înlocuite cu conversațiile din saloane. Burghezul care a dat de bani nu-i risipește în cheltuieli somptuoase, nu-și face colecție de trăsuri (de automobile, astăzi), nu achiziționează frenetic palate (vile), ci vrea, cu toată sinceritatea, să se educe. Este, desigur ridicol, cum este oricine se află în plină transformare, cât încă trăsăturile nu i s-au definitivat și reflexele nu i s-au format. Nu crede deloc că „banii rezolvă totul", de aceea îi și investește cu înțelepciune și generozitate în bunuri nemateriale, cum sunt artele și științele. Se știe că este nevoie de trei generații pentru a produce un om de elită, trebuie să existe totuși, un început. Molière râde de parvenitul dornic de cultură cu simpatie, nu cu sarcasm.

Adaptarea lui Petrică Ionescu este stridentă și vulgară. Risipa uriașă de mijloace în raport cu rezultatul precar face ca demersul însuși să pară a aparține unui soi de parvenit, de felul acelora de care regizorul însuși dorește să-și bată joc. Somptuozitatea supradimensionată ajunge să indispună, cu toate meritele scenografului Dragoș Buhagiar. Până și acesta, deși își arată mâna de maestru, dovedește o inventivitate mai puțin proaspătă și debordantă decât, de exemplu, în *Elizaveta Bam*. Eșecul lui Petrică Ionescu nu vine tocmai ca o surpriză: nici montarea grandilocventă a lui *Odip* la Opera Română, cu focurile ei de artificii cu tot, nu a fost un succes. Deși replicile esențiale ale piesei sunt păstrate, în noul context ele nu mai au nici un haz. Cine stă până la capăt, o face doar pentru a nu pierde vreo schimbare de decor.

În condițiile date, secundanții regizorului fac tot posibilul să nu-și păteze obrazul. Adrian Enescu compune o pastișă fină a muzicii baroce, iar Vasile Manta o completează în stil. Răzvan Mazilu inventează o coregrafie spectaculoasă și stilistic unitară. Victor Rebengiuc, vizibil stânjenit de ce i se cere să facă, interpretează rolul lui Jourdain ca și cum ar fi în grevă japoneză, punând permanent surdina și încercând să-și păstreze atât demnitatea sa, cât și pe cea a personajului. Claudiu Bleonț exagerează, dar o face cu grație, exhibându-și talente de luptător *ninja*, ca maestru de arme. Excelent este Dorin Andone care, în rolul profesorului de dans, nu se mulțumește să baleteze cu talent, ci scoate în evidență drama artistului silit să-și trădeze principiile estetice. Cuplul Vlad Ivanov–Marius Manole oferă un recital excelent de *lazzi*. Tot restul distribuției se păstrează în limitele unui joc discret și eficient, cu excepția Maiei Morgenstern, care merge pe mâna regizorului și rău face.

Deși premiera a avut loc în timpul Forumului Francofoniei, am răsuflat ușurat văzând că nu era picior de francofon în loja oficială. În caz contrar, ne expuneam ridicolului, căci încercarea unui burghez de deveni gentilom este floare la ureche pe lângă temeritatea unui *paysan du Danube* de a dori să arate francezilor „ce n-a văzut Parisul".

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București – Burghezul gentilom **după Molière. Spectacol realizat cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe în cadrul *Sommet*-ului Francofoniei. Traducere și adaptare de Ruxandra Hagiu și Iustina Croitoru. Regia și versiunea scenică: Petrică Ionescu. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Muzica: Adrian Enescu. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu (în ordinea indicată de autor): Victor Rebengiuc *(Monsieur Jourdain/Domnul Jurdănescu)*, Cecilia Bârbora *(Madame Jourdain/Doamna Jurdănescu)*, Medeea Marinescu *(Lucile/Lucia)*, Marius Manole *(Cléonte/Claudiu)*, Maia Morgenstern/Maria Teslaru *(Dorimene/Lady D'Or)*, Costel Constantin *(Dorante/Sir Down)*, Maria Buză *(Nicole/Niculina)*, Vlad Ivanov *(Covielle/Costică)*, Mihai Perșa *(Maître de musique/Profesorul de muzică)*, Dorin Andone *(Maître a danser/Profesorul de dans)*, Claudiu Bleonț *(Maître d'armes/Maestrul în arte marțiale)*, Damian Crâșmaru *(Maître de Philosophie/Profesor de imagine/ TV coach)*, Mihai Niculescu *(Maître Tailleur/Fashion designer)*, Marcelo Cobzariu *(Garde 1/Bodyguard 1)*, Cristian Crețu *(Garde 2/Bodyguard 2)*, Aristița Diamandi *(Gouvernante/Guvernantă)* ș.a. Dirijor: Răzvan Luculescu. Maestru de cor: Gabriel Popescu. Asistent regie: Diana Iliescu. Șef compartiment balet: Andreea Constantinescu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Soliști vocali: Amelia Antoniu/Silvia Șohterus, Adrian George Popescu/Claudia Deleanu, Arnold Mack. Data premierei: 26 septembrie 2006**

Mircea CORNIȘTEANU

George Mihăiță – Skvoznik-Dmuhanovski

Revizorul lui Mălăele de la Teatrul de Comedie este un spectacol care, departe de a fi perfect, mi-a plăcut, m-a cucerit, m-a distrat, mi-a demonstrat încă odată (deși nu mai aveam nevoie) că se poate face teatru bun și cu bani puțini (adică fără miliarde investite în scenografii uimitoare) și, mai presus de toate, i-a dat prilejul unui excelent actor să devină, cel puțin pentru mine, un mare actor.

George Mihăiță creează un *Primar* absolut excepțional. Dacă în *Poker* sau în alte – multe alte – spectacole el este (sau era) foarte bun, partitura lui Gogol îi oferă prilejul marii performanțe, pe care o atinge ca un adevărat campion. Mihăiță ajunge la personajul pe care-l interpretează cu o simplitate a jocului pe care numai o rară intuiție a esențelor, un permanent autocontrol al mijloacelor și o putere de concentrare excepționale o permit. Masca, expresivitatea corporală (în ciuda masivității apariției, cu burta imensă și costumul până-n pământ), mobilitatea, varietatea nesfârșită a nuanțelor vocale și a atitudinilor fac din varianta MIHĂIȚĂ–MĂLĂELE a *Primarului* gogolian una comparabilă, cel puțin pentru mine, cu cea a lui CARAGIU–PINTILIE din anii '70. O mare izbândă actoricească, la care, desigur, a avut o importantă contribuție regizorul, dar care transcende oricărei alte influențe decât a harului.

Alături de formidabilul *Primar*, grupul demnitarilor locali (amintindu-mi de cel creat de Harag tot la Comedie, în *Procesul* lui Suhovo-Kobâlin, este celălalt mare atu al spectacolului. Împreună cu cuplul de imbecili (impecabil şi el) Bobcinski–Dobcinski, grupul dă o imagine copleşitoare a unei lumi nicidecum apuse, lumea clientelei politice şi administrative corupte, hidoasă şi agresivă, obedientă şi vulgară, monstruoasă la vedere şi în comportament. Toţi actorii creează cu talent şi deplină dăruire acest portret colectiv care impresionează mai ales prin varietatea tipologiilor care-l compun, toate credibile şi în consonanţă cu textul.

Hlestakov al lui Bănică jr. a avut greu de luptat pentru a ţine piept Primarului şi Grupului. Cred că a făcut bine falsul revizor că, după ce le-a luat banii, a plecat, salvându-se la timp.

Celor două femei ale piesei, Horaţiu nu le-a prea dat atenţie, deşi cred că meritau mai mult, fiind capabile de mult mai mult.

Regizorul Mălăele a făcut un decupaj bun, a tăiat mult din text, dar a lăsat suficient pentru a da atât actorilor destul pentru a-şi realiza individual personajele, cât şi lui însuşi pentru a-şi face demonstraţia. I-a ajutat pe actori să se remarce fiecare în parte, pe scenograf să arate cât este de talentat fără să dărâme bugetul teatrului, şi pe mine să mă bucur că am fost la Teatrul de Comedie să văd *Revizorul*.

Bravo lui şi bravo tuturor celor de la Comedie!

Nicolae PRELIPCEANU

La Teatrul de Comedie a sosit un nou revizor...

Noul spectacol de la Teatrul de Comedie cu piesa lui Gogol, ***Revizorul***, este un succes. Deocamdată, de public. Horaţiu Mălăele, din nou în postură de regizor (în fond, tot un fel de revizor), a ales calea îngroşării, deloc exagerate cred eu, a caracterelor şi a comportamentelor, pentru a exprima întreg abisul de lichelism, viclenie, într-un cuvânt, ticăloşie, care compune substanţa lumii din gubernia rusească prin prima parte a secolului XIX. Şi nu e vorba de nişte cazuri izolate, ci chiar de toţi cei care, cum s-ar zice azi, contează în oraşul terifiat de sosirea unui „înalt funcţionar de la Sankt Petersburg".

Intrarea în poveste e una tare: primarul (un George Mihăiţă de zile mari), cu un burtoi autoritar, le ţine celorlalţi funcţionari publici din oraş un discurs, cu voce scăzută, şovăitoare, dar ameninţătoare, cam cum era aceea a lui Ceauşescu atunci când citea texte pe care nu le înţelegea, atrăgându-le atenţia, pe rând – primarul lui Gogol, nu Ceauşescu – asupra unora dintre cele mai strigătoare la cer păcate ale administraţiei lor. Uniforma de alături, jandarm sau militar, în orice caz omul în uniformă (Alexandru Conovaru, un bun robot mut), îi dă pe rând paginile discursului scris, aşadar, dinainte. Cât despre cei din faţa lui, aceştia au venit fiecare cu scaunul propriu şi s-au aşezat cu spatele la public, aşa cum, se vădeşte, este şi modul în care îşi fac datoria. Singurul care pare a recunoaşte că revizorul nu vine degeaba este manechinul ce stătea singur pe scaun, pe când încă grupul, condus de primar, nici nu sosise. Imediat după rostirea celebrelor cuvinte, el este

Virginia ROGIN și Delia SECELEANU

În prim-plan George MIHĂIȚĂ și Ștefan BĂNICĂ jr.

snopit în bătaie de omul în uniformă și scos, cu scaun cu tot, din fața primarului și-a forței, zise publice. Totul se petrece într-un fel de semiîntuneric, într-o lumină crepusculară, de parcă scena ar fi localizată într-un cavou unde strigoii celor îngropați prin jur s-ar fi strâns la o ultimă reuniune. De altfel, fețele personajelor sunt spoite precum acelea ale clovnilor, dar contrastul spoielii cu pielea, din jurul ochilor, mai ales, îi face să pară cadavre. Reacțiile lor sunt sincronizate, cu toții execută aceleași mișcări, ca la comandă, sugerând o lume dirijată de undeva de sus, mai întâi de primar, iar apoi, când Bobcinski și Dobcinski le anunță prezența, suspectă pentru ei, de la han, în speță a lui Hlestakov, la comanda nerostită a acestuia. Impresia comică, iluzia comică aș zice, e totală. Râdem, vorba lui Gogol de mai târziu, de noi. Nu am reacționat noi, tot așa, ca la un ordin, acum vreo șaisprezece ani și nu reacționăm încă, să fim sinceri, tot ca la un ordin, la dinainte calculatele mișcări ale unor politicieni de mâna a treia?

Bine coordonați, trași de sfori nevăzute, oficialii, dar și cei care le stau alături, cei trei negustori, fac corp comun până în momentul când ajung, individual, funcționarii și, în monom, negustorii, în fața celui care – cred ei – este revizorul, înaltul funcționar de la Sankt Petersburg. Atunci, ei încearcă să-și sape colegii de nelegiuiri, Valentin Teodosiu, în rolul administratorului spitalului, Ion Chelaru, în cel al dirigintelui poștei, Gheorghe Dănilă, în cel al judecătorului Liapkin-Tiapkin și Șerban Georgevici, în cel al inspectorului școlar, se toarnă unul pe altul, iar cei trei negustori, în cor, îl toarnă pe primarul care-i asuprește. Cu toții sfârșesc însă prin a-l mitui pe Hlestakov, care asta și aștepta. Revizorul impostor este interpretat de Ștefan Bănică jr., într-o apariție destul de ștearsă. Poate că numele lui, cunoscut, aud, mai mult de pe la Sala Palatului, unde cântă cu mult succes, va atrage un public numeros la Teatrul de Comedie, dar rolul pe care-l face rămâne modest, față de colegii săi de scenă. O prezență de neuitat, tragică și comică în același timp, are Eugen Racoți, în rolul Bobcinski, alături de Petre Dinuliu, în Dobcinski, o pereche pe măsură. De la prima apariție a lui Hlestakov, spectatorul are ocazia să-l remarce pe Dragoș Huluba, un actor tânăr în plină evoluție, aici în rolul episodic de servitor al personajului principal. Cei trei negustori, *evreul* (Florin Dobrovici), *turcul* (George Grigore) și *grecul* (Cuzin Toma) sunt, ca să zicem cu vorbele de azi, o „societate civilă" pe măsura celei „militare", a funcționarilor de stat. Cu grade în toată regula, ceea ce-i va fi sugerat lui H. Mălăele militarizarea robotizată a mișcărilor lor, atâta vreme cât se află sub comandă.

De remarcat plastica spectacolului, scenografia Liei Manțoc, simplă și funcțională, tablourile pe care le compun și recompun personajele, ca pentru poză, cum stau azi oficialii pe la Bruxelles sau primprejurul lui, după câte o mare hotărâre care ne privește pe toți deși noi habar nu avem de ea. Singurele pete de culoare în această lume cenușie, a funcționarilor și a negustorilor, sunt soția primarului, o Virginia Mirea plină de mobilitate, și fiica sa, Delia Seceleanu (uneori scena bate viața), jucând din plin rolul de păpuși cu mișcări rigide, determinate parcă de altceva decât de ceea ce se întâmplă în acel moment cu ele. Un fel de absență, de lipsă de contact cu lumea în care trăiesc, au parcă toate personajele piesei în viziunea lui Mălăele, singurul lor răspuns, singura lor apărare e banul. Hlestakov, în fine, e personajul în negru, ceea ce-i și face pe timorații provinciali hoțomani și lași să-l ia drept înaltul funcționar de la Sankt Petersburg, trimis de stăpânire în expediție de pedepsire. Reacțiile lui Ștefan Bănică jr. sunt destul de palide, trecerea de la teroarea inițială că va fi băgat la pușcărie pentru că nu plătește la han, la situația pe care i-o impun ceilalți nu mi s-a părut marcată, poate așa a vrut regizorul, să curgă. Oricum,

mai pentru George Mihăiță, mai pentru Valentin Teodosiu, mai pentru Eugen Racoți, mai pentru Dragoș Huluba, mai pentru ceilalți, dar mai ales pentru această lume de unde ni s-a tras și nouă ceea ce ni se întâmplă azi, merită să vă duceți la Teatrul de Comedie, la noul *Revizor*, într-o selecție din program: al 12-lea în România.

Teatrul de Comedie – Revizorul **de N.V Gogol. Regia: Horațiu Mălăele. Traducerea: Sică Alexandrescu și Gabriela Leonte. Adaptarea: Horațiu Mălăele. Scenografia: Lia Manțoc. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Cu: Ștefan Bănică jr., George Mihăiță, Virginia Mirea, Delia Seceleanu, Valentin Teodosiu, Ion Chelaru, Gheorghe Dănilă, Șerban Georgevici, Eugen Racoți, Petre Dinuliu, Florin Dobrovici, George Grigore, Cuzin Toma, Dragoș Huluba, Ana Maria Lazăr, Alexandru Conovaru, Bogdan Ghițulescu. Data premierei: 5 octombrie 2006.**

Liviu ORNEA

Un eveniment

Dați-mi voie să încep abrupt. Mi-a plăcut. Mult. Cred că am văzut cel mai important și frumos spectacol care se joacă acum în București. Cel mai unitar și curajos din punct de vedere estetic, un spectacol în care limbajul teatral este asumat fără rest și fără nici o concesie, în care forma naște conținut și înțeles. Este un alt fel de teatru decât se vede îndeobște la noi.

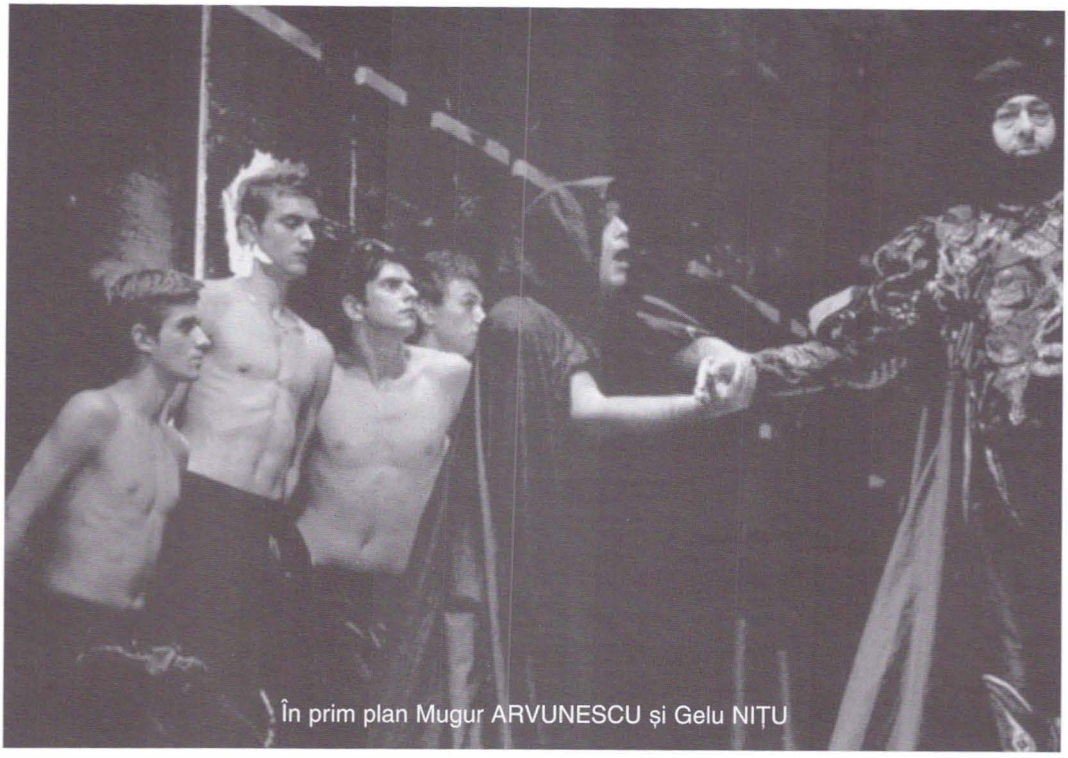
Hamletmachine este un text scurt care repovestește și reinterpretează tragedia shakespeariană, nu actualizând-o, în nici un caz, ci prelungind-o și demonstrându-i implicit actualitatea. Este un text violent și apăsat politic, foarte interesant la lectură, care lasă câmp deschis ideii regizorale. Idee pe care Dragoș Galgoțiu a avut-o. Plecând de la textul pe care l-a păstrat aproape integral (dar fără să respecte și toate indicațiile – didascalii, propriu-zis, nu sunt), a construit o bijuterie de spectacol expresionist, încărcat de imagini de o plasticitate a construcției, a gestului și a expresiei corporale tulburătoare, o suită de tablouri rafinate în care actorii evoluează – la modul cel mai propriu: nu joacă, evoluează – într-un decor fastuos, în costume opulente, într-o lumină întunecată, pe un fond muzical eclectic – poate prea tare uneori, acoperind vocile –, mergând de la Bach la arii de café-concert de anii '30 și muzică de circ.

Prima parte a spectacolului lui Galgoțiu repovestește tragedia lui Hamlet. Povestea e spusă de Hamlet însuși care, ca orice intelectual care se respectă, se dedublează: este Hamlet și actorul care-l joacă pe Hamlet („Am fost Hamlet" este prima replică din spectacol). Este un fel de rezumat, de „scoateți ideile principale din textul de mai jos". Galgoțiu a repovestit mimând, având tăria să nu se ajute deloc de text auxiliar (respectând, deci, originalul lui Müller care, însă, nu indică direct pantomima). Doar Hamlet, Ofelia și Claudius rostesc câteva replici, scrise de Müller, replici care comentează povestea, atrăgându-ți atenția că nu doar despre binecunoscuta istorie e vorba. Iar bucuria spectatorului e imensă pentru că recunoaște povestea, recunoaște personajele și se lasă dus de farmecul a ceea ce vede și ascultă. Tabloul de deschidere, în care personajele se prezintă, este unul dintre cele mai frumoase: convoiul mortuar al regelui Hamlet, în stânga scenei,

Marius STĂNESCU

paralel cu zidul cenușiu al palatului pe care e proiectată umbra unei păsări în zbor – pentru unitate, aceeași umbră va fi proiectată la final –, într-o mișcare unduitoare care anunță zgomotul valurilor ce însoțește apoi tot spectacolul. După consumarea poveștii, trecerea spre partea a doua se face reluând în viteză pantomima dinainte, alterată, însă, degradată: semn că istoria nu mai face decât să repete, ca o mașinărie stricată, o paradigmă întruchipată de piesa shakespeariană (care, probabil, la rândul ei, nu făcea decât să repete...). Hamlet devine astfel intelectualul care nu-și găsește locul în societate, care știe că nu poate alege nici măcar între libertate și sclavie („Locul meu, dacă drama mea ar mai avea loc, ar fi de ambele părți ale frontului, între fronturi, deasupra lor"), omul care constată lucid, dar disperat, nu împăcat, că singura soluție pentru a nu mai ucide, pentru a nu mai perpetua răul, este să piară. Iar Ofelia devine arhetipul Femeii chinuite, batjocorite, care contemplă falimentul lumii pe care o zămislește și care nu poate ajunge decât la aceeași concluzie : singura soluție e neantul ("Arunc toată sămînța pe care am primit-o. Preschimb în otravă laptele sânilor mei. Iau înapoi lumea pe care-am zămislit-o. Înăbuș între coapsele mele lumea pe care-am zămislit-o."). Gertrude este imaginea atemporală a târfei – dar ei tot Ofelia îi dă glas –, Claudius, dictatorul de ieri și de azi, curtenii sunt și ei pururi aceiași. Poporul-martor urmărește în tăcere istoria care trece pe lîngă el; doar groparii interferează uneori cu evenimentele.

Marea reușită a lui Galgoțiu este că a construit un spectacol limpede, în care ideile textului sunt expuse în primul rând de limbajul teatral, în special de gest și de imaginea ajutată de muzică și lumină (ambele, semnate tot Dragoș Galgoțiu), abia apoi – sau deloc – de cuvânt. Faptul că Polonius, de exemplu, e gata oricând să-și abjure propriile păreri, devenind o marionetă neînsuflețită, reiese și din scena

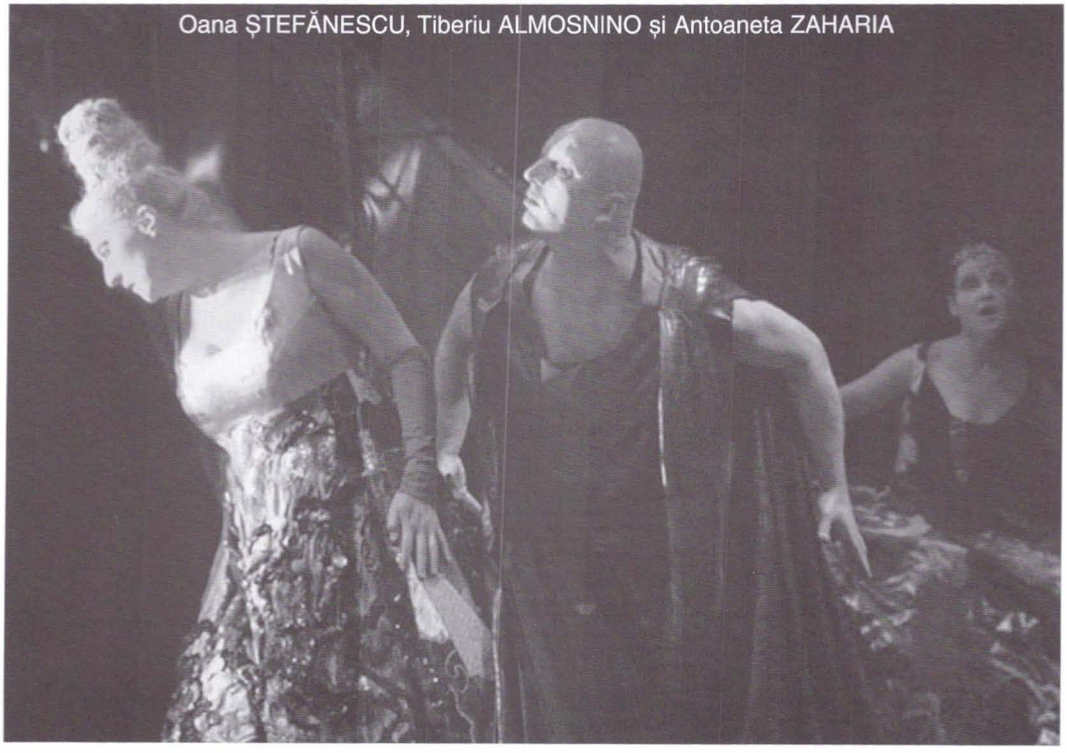


În prim plan Mugur ARVUNESCU și Gelu NIȚU

în care groparii se joacă cu cadavrul lui, mânuindu-l întocmai ca pe o păpușă. Și costumele Doinei Levintza, din materiale bogate, cu dantele, vorbesc bine și coerent: Polonius are în prima parte o cocoașă hidoasă și ridicolă și o burtă enormă, e ca un covrig, veșnic aplecat; în partea a doua, când devine un banal maestru de ceremonii sforar, el e zvelt, accesoriile au dispărut, rămân numai materialul și culoarea identice. Ofelia poartă o rochie-crinolină ciudată, întinsă parcă pe o masă dreptunghiulară prinsă în jurul mijlocului, închipuie un fel de adăpost pentru progenitură; în partea a doua, masa e ruptă. Există o continuitate clară între costumele, de epocă, din prima parte și variantele lor actualizate din partea a doua, continuitate la nivelul materialului sau al culorii (altfel, Gertrude apare în partea a doua în pantaloni scurți de piele neagră). Culorile dominante sunt negrul, verdele, în toate nuanțele sale, arămiul metalic, cenușiu, roșul intens: moarte, frică, violență. Contrapunctează albul strălucitor al lui Horatio și cel mai mat al costumului lui Hamlet din partea a doua. Decorul lui Andrei Both are, și el, un rol foarte important. Zidul din dale neregulate al castelului străjuiește scena în partea stângă și se prelungește zdrențuit în fundal. Tablourile sunt delimitate de un dangăt de clopot a cărui limbă – terminată cu o sferă uriașă, de culoare arămiu închis, apropiată de a zidului – pendulează aproape sinistru în partea din față a scenei. Printr-o fantă a zidului iese, în final, când Ofelia vorbește despre cuțite de măcelar, o lamă uriașă de cuțit dintr-un plastic translucid. Foarte interesant e construit catafalcul Ofeliei, pe rotile, luminat de jos de neoane albastre, catafalc pe care actrița stă în capul oaselor, aplecându-se spasmodic la fiecare pas. Decor, costume, lumină, chiar și machiajul uneori, toate au nuanțe de verzui cadaveric și, uneori, de roșu, rar albastru, în spectacolul acesta în care moartea e atât de prezentă.

Un asemenea spectacol ar fi fost imposibil fără actori de clasă. Și se vede faptul că și regizorul și coregraful Răzvan Mazilu au mai lucrat cu actorii de la Odeon. Trupa e omogenă, înțelege ideea regizorală, o preia, se mulează pe ea și o expune fără greș. Doar Hamlet, Ofelia și Claudius au rol vorbit, toate celelalte roluri sunt mute. E nevoie de mare modestie, dăruire și credință în actul teatral ca să accepți asemenea roluri. Cu excepția lui Hamlet – a actorului care-l joacă pe Hamlet, de fapt –, toate personajele sunt măști expresioniste, unele puternic grimate (Stafia, de exemplu). Măști sunt, de exemplu, Guildenstern și Rosencrantz, excelent jucați de Paula Niculiță și Gabriel Pintilei care fac un cuplu clasic de clovni într-un număr absolut savuros (pe muzica *live* a grupului „Young brass quintet"). Îi mai văzusem jucând, nu știam că pot face și așa ceva. Și ei, și ceilalți actori, adoptă expresii fixe, priviri încremenite, fac gesturi largi, într-o mecanică a corpului perfect stăpânit. Un al doilea cuplu bine sudat îl formează groparii, Marian Ghenea și Laurențiu Lazăr, cu două scene suculente, excelent lucrate. Foarte bine se achită de rol Mugur Arvunescu, în Osric, mereu prezent, vizibil, jucând convingător disperarea, secundându-l adesea pe Polonius. Un Polonius în care Ionel Mihăilescu face un rol uluitor. Uimește mai ales în prima parte, când e mai mereu contorsionat, jucând slugărnicia și acceptarea imbecilă a orice vine de sus. Memorabilă e și scena lui cu groparii, cea în care devine cadavru-păpușă rigid. Cred că este actorul cu cea mai rafinată expresie corporală pe care îl avem, cel mai complet, înzestrat cu un talent capabil să ilustreze o idee din câteva mișcări și o atitudine. Mi-aș dori să-l văd distribuit mai mult, măcar acum, când e la deplina maturitate, cu roluri pe măsura forței lui. Foarte bună, ca de obicei, e Oana Ștefănescu în Gertrude, trecând cu ușurință de la o stare la alta, adoptând expresii dintre cele mai diferite, de la bucurie la spaimă vinovată, de la încântare feciorelnică la concupiscență vulgară. Gelu Nițu face un Claudius (iar în partea a doua, un dictator generic) tenebros, violent și lasciv. De notat că, în prima parte, are și o frumoasă parte de joc dansat, cu o mască albă pe partea din spate a capului. În Ofelia, Antoaneta Zaharia are un rol foarte generos. Actrița trebuie – și o face cu brio – să se dedubleze: când vorbește, este Femeia generică, aceea care comentează personajul Ofeliei pe care-l joacă numai mut. În partea a doua, personajul Ofelia a dispărut, iar Femeia ajunge la paroxism, într-o scenă de o intensitate tulburătoare. O melancolie adâncă, irepresibilă, o amară singurătate acceptată, iscată de lucida contemplare a istoriei; fragilitate, neputință, chin, repulsie. Asta exprimă personajul lui Marius Stănescu. Îmbrăcat într-un costum negru de epocă, foarte simplu, cu pieptul aproape gol, în prima parte, într-un costum crem de pânză în partea a doua, cu părul vopsit (special pentru acest spectacol) într-un incert galben spectral, actorul trece pe nesimțite, cu eleganță, de la ironia fină la clocotul violent, apoi la resemnarea din final. Marius Stănescu are un talent uriaș, vizibil și în lungul monolog pe care îl spune fără greș, cu o dicție de invidiat și cu o frazare inteligentă, cultivată, așa cum, vai!, se aude tot mai rar pe scenele noastre. Fie-mi îngăduit să întreb: oare cât trebuie să mai aștepte Marius Stănescu până să joace Hamletul lui Shakespeare? Chiar nu vede nici un regizor că actorul acesta e perfect pentru rol?

Alături de actorii deja pomeniți și de apariția lui Ionuț Chivu în Laertes, mai intervin în spectacol patru studenți (martorii) care imaginează poporul cel tăcut, ce suportă în tăcere sau se revoltă iluzoriu. Cu busturile goale, comentând plastic acțiunea, ei formează un grup compact, dar parcă nu îndeajuns articulat de Răzvan Mazilu. Și mai sunt doi balerini: impunătorul Tiberiu Almosnino, *Stafia,* care, cu mantia lui uriașă și cu mișcările largi, încete, pare că învăluie scena și suge în neființă toată viața care încă mai dăinuie; și Traian Vlas, *Horatio,* în chip de înger alb, în câteva



Oana ŞTEFĂNESCU, Tiberiu ALMOSNINO şi Antoaneta ZAHARIA

numere de balet de o grație desăvârşită, o frumusețe ireală, pe o suită pentru violoncel de Bach. Aparițiile lui stranii sunt parcă din altă lume, rup firul spectacolului (se schimbă lumina, muzica) şi aduc contrapunctul necesar în momente-cheie.

Dragoş Galgoțiu îşi urmează de multă vreme un program estetic al lui, de la care nu se abate decât arareori. În tot ce face, ilustrează consecvent acest gând al lui Müller care bănuiesc că nu întâmplător a fost inclus în caietul-program: „Teatrul are nevoie să fie frumos. Chiar şi atunci când prezintă oroarea şi atrocitățile, trebuie să fie frumos". Firesc, nu toate încercările i-au reuşit egal lui Dragoş Galgoțiu. Dar acum, da, cu prisosință – chiar dacă uneori am avut senzația că imaginile sunt un pic prea aglomerate pentru scena mică a Odeonului. Totul este însă atât de frumos şi lucrat în filigran la spectacolul acesta, începând cu caietul-program şi până la ultima scenă. Şi e o minune că i-a reuşit, pentru că actorii români joacă de obicei realism psihologic, nu prea ştiu să joace mască, expresionism. Spuneam la început că este un alt fel de teatru decât cel cu care este obişnuit spectatorul de la noi. Ce bucurie că se mai face şi aşa ceva în Bucureşti! Da, nu e pentru toată lumea. Dar e Poezie şi e Teatru. Şi e, cu siguranță, un spectacol de văzut neapărat. Şi de premiat.

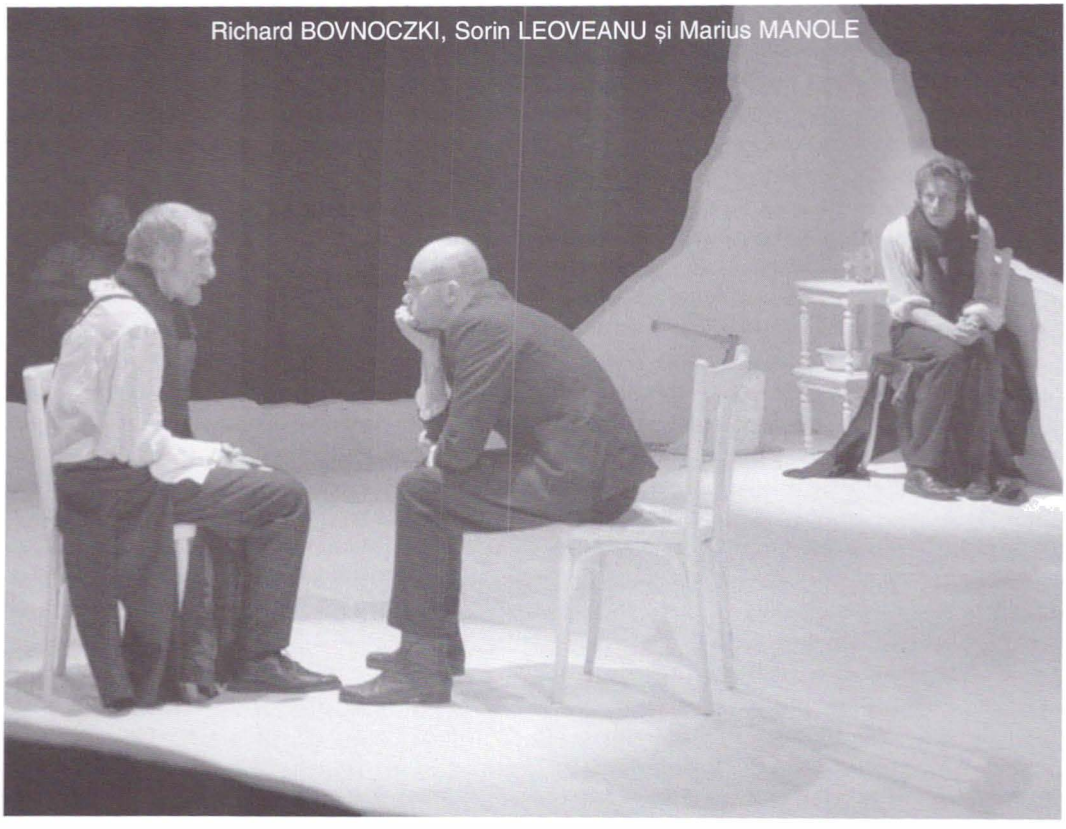
Teatrul Odeon – Hamletmachine **de Heiner Müller. Regia, *light design* şi coloana sonoră: Dragoş Galgoțiu. Costume: Doina Levintza. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Marius Stănescu *(Hamlet)*, Oana Ştefănescu *(Gertrude)*, Antoaneta Zaharia *(Ofelia)*, Ionel Mihăilescu *(Polonius)*, Traian Vlas *(Horatio)*, Gelu Nițu *(Claudius)*, Ionuț Chivu *(Laertes)*, Tiberiu Almosnino *(Stafia Regelui)*, Mugur Arvunescu *(Osric)*, Gabriel Pintilei *(Rosencrantz)*, Paula Niculiță *(Guildenstern)*, Marian Ghenea *(Gropar)*, Laurențiu Lazăr *(Gropar)*, Bogdan Alexandru, Claudiu Buldan, Marius Andrei, Dobrin Răzvan Pop *(Martorii)*, „Young Brass Quintet" (Marius Hoghi, Paul Aniculăiesei, Cristian Costache, Bogdan Octavian, Marius Suciu). Data premierei: 3 noiembrie 2006.**

Doina PAPP

O chestiune de aritmetică

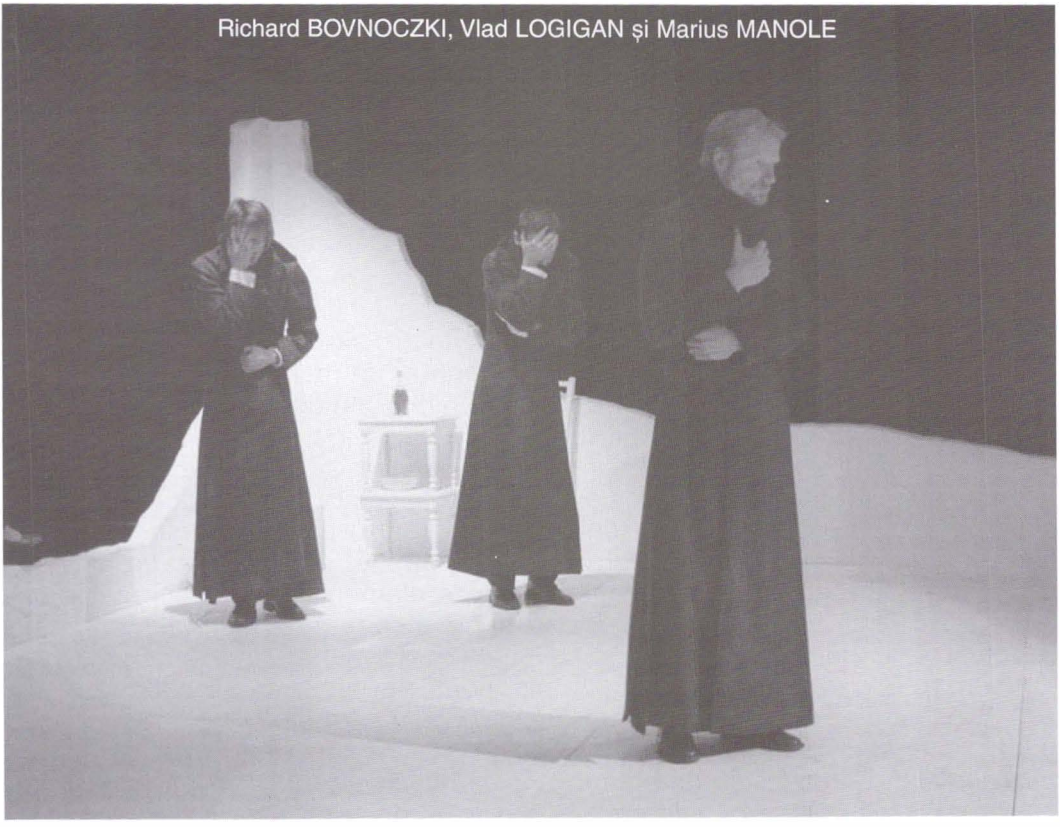
Din uriașul roman ***Crimă și pedeapsă,*** mustind de viață povestită cu patimă și geniu de filosoful-moralist Dostoievski, regizorul Yuriy Kordonskiy extrage pentru spectacolul său o schemă. Una esențială însă, simbolică. Calculul e inteligent și pleacă chiar de la considerațiile autorului, care aplică teoriei despre crimă, dezbătută în roman, o viziune rațională, carteziană. Lucid de la început și până la sfârșit, Raskolnikov, porte-parleurul său, pune problema în termenii unei ecuații simple, venind din „popor", căci nu aude studentul nostru povestea cu aritmetica în cârciumă, din gura unor oarecari? „O singură moarte și, în schimb, sute de vieți salvate – o chestiune de aritmetică", ăsta ar fi motivul aparent ce i-ar putea justifica fapta celui care s-ar vrea izbăvitorul celor mulți și obidiți.

Să fie oare lucrurile atât de simple? se întreabă, la rându-i, regizorul și purcede la o demonstrație rece, contabilizând argumentele. Structurat în consecință, textul de spectacol cuprinde 12 capitole ale căror titluri, puse pe hârtie, punctează temele alese, acelea care construiesc, în jurul întrebării de mai sus, un comentariu animat de idei contradictorii. Unul se cheamă *Păduchele* și se referă la condiția umilă și nefolositoare a omului supus fricii, puterii divine, fiindcă la urma urmelor, se întreabă Raskolnikov, cine e mai păduche, scorpia de cămătăreasă pe care decide să o ucidă sau el ucigașul egoist gândind la dreptul mărunt la fericire. Capitolul intitulat *Napoleon* dezbate insolita teorie despre crimă a studentului, cea care-i legitimează pe criminalii celebri și-i proslăvesc ca oameni extraordinari, reprezentând viitorul. Refuzându-și statutul de om obișnuit, eroul nostru aspiră și el la rolul revoluționar de profet, nesupus legii. În *Mărturisirea, Ridicarea lui Lazăr* sau *Crucea,* alte capitole ale scenariului, problema e privită din punctul de vedere al creștinismului, ale cărui dogme despre mântuirea prin suferință și supunere sunt respinse de student și propovăduite de Sonia. Aceeași privire contradictorie și din perspectiva moralei, din unghiul căreia „îndrăzneala" lui Raskolnikov este condamnabilă. Există apoi marcat, traseul faptelor – de la *Ideea* crimei, la demascarea ei *(Tu ai ucis)* – și, în fine, acelea destinate planului metaforic, precum povestea din visul lui Raskolnikov despre iapa omorâtă în bătaie de niște cheflii fanatici și inconștienți. (În spectacol această povestire este asociată uciderii cămătăresei printr-o memorabilă suprapunere a scenelor în care aceeași actriță interpretează alegoric și rolul calului omorât, și pe Aliona – cămătăreasa). Ordinea celor 12 tablouri nu pare obligatorie cu atât mai mult cu cât întregul proces al crimei desfășurat în paralel cu premeditarea și comiterea ei au conotații suprarealiste. Pentru a sublinia și mai bine transferul dintre realitate și reflexul ei în conștiința personajului, dintre planul palpabil al faptelor în acela ireal al viselor sau coșmarelor ce-l bântuie pe erou, regizorul multiplică imaginea lui Raskolnikov. Avem așa un liric-dramatic, cel îndrăgostit de Sonia, de spiritul ei de jertă (Primul), o ipostază spirituală, lucid-maladivă, provocată în permanență de glasul conștiinței unui Raskolnikov care se erijează în judecătorul lumii („Am omorât nu un om, ci un principiu") și un altul logic, obiectiv, detașat


Richard BOVNOCZKI, Sorin LEOVEANU și Marius MANOLE

(Al treilea) Trei tineri actori sunt aleși să ilustreze într-o geometrie studiată aceste felii de Raskolnikov, pentru a ne restitui o imagine în același timp fracturată și uniformă a sfâșierilor sale tragice. Unul este Marius Manole, adolescentin, pravoslavnic, sugerând parcă aspirațiile aristocratice reprimate ale decăzutului student. Altul este Richard Bovnoczki, adevăratul Raskolnikov, înfrânt parcă de prea marea fascinație a personajului care îl devorează și îl paralizează, și în fine, al treilea, Vlad Logican, articulând ritos un text care nu trece întotdeauna prin ființa lui. Costumați la fel – mantii lungi negre, cămăși albe – ei nu reușesc, tustrei, în ciuda unor performanțe coregrafice și vizuale, să susțină ideea regizorului. Le lipsește tensiunea intelectuală pe care scenariul a mizat eliminând emoția, sentimentalismul slav supralicitat în adaptări anterioare celebre. În schimb, prin prezența în rolul procurorului Porfiri a actorului Sorin Leoveanu, într-o formă excepțională, spectacolul își recâștigă forța și interesul. Leoveanu, un neașteptat de suplu histrion, joacă pe vârfuri, la propriu, abilitatea, perfidia, cinismul acestui om al legii, întruchipare a logicii, dar și a unei morale abstracte în raport cu care nihilismul lui Dostoievski e pe deplin motivat.

Portretul de icoană pângărită al Soniei Marmeladova intuibil dincolo de cele trei–patru tablouri prevăzute în scenariu nu are vibrația cuvenită în interpretarea tinerei Rodica Lazăr. Cu excepția scenei în care citește din Biblie, transformând simplitatea în măreție, actrița nu convinge, păcătuind printr-o abordare artificioasă, exterioară a rolului. Anca Androne în rolul cămătăresei –


Richard BOVNOCZKI, Vlad LOGIGAN și Marius MANOLE

„nenorocita de babornițǎ", trebuie să ne convingă că prezența unei actrițe tinere și frumoase în rol este o licență regizorală necesară. O face mai cu seamă din perspectiva scenei visului din copilărie, când în ochii lui Raskolnikov iapa ucisă cu barbarie ia înfățișarea cămătăresei. Cele două actrițe joacă alternativ rolurile feminine ale scenariului, sugerând odată în plus fragilitatea pieselor din acest dosar.

Austeritatea spectacolului creat de Yuriy Kordonskiy e transmisă și de decorul Tinei Louise Jones, o cameră albă, aseptică, cu toți cei patru pereți sparți pentru a permite publicului dimprejur să privească în această celulă a torturilor psihice. Urmele roșii ale crimei sunt atent și discret aplicate, întregind cromatica alb-negru a decorului.

Cum regizorul trăiește și lucrează acum în America, e de presupus că acest studiu scenic pe teme dostoievskiene are și scopul de a-l distanța de modalitățile trăiriste tradițional aplicabile repertoriului rus, mai ales peste hotare. Pentru Teatrul Bulandra mai e însă și încercarea de a face față unor cerințe riguroase de gândire teatrală.

Teatrul „Bulandra", Sala „Toma Caragiu" – Crimă și pedeapsă, **dramatizare de Yuriy Kordonskiy, după romanul lui F.M Dostoievski. Traducerea: Oana Turbatu. Regia: Yuriy Kordonskiy. Decor: Tina Louise Jones. Costume: Nina Brumușilă. Lighting design: John Carr. Asistent regie, interpret: Taisia Orjehovshi. Cu: Marius Manole, Relu Poalelungi, Richard Bovnoczki, Vlad Logigan, Rodica Lazăr, Anca Androne. Data premierei: 17–18 octombrie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU

Toată lumea râde, cântă și dansează

Cel aflat în vizită la **Teatrul Masca,** în bulevardul Uverturii din Cartierul Militari, nu știe de ce să se mire mai întâi: de vechiul cinematograf de cartier în paragină transformat într-o veselă clădire de teatru sau de stilul reprezentațiilor scenice pe care îl promovează Mihai Mălaimare, un mare actor îndrăgostit de circ și clovnerie. Un om inepuizabil care a construit nu doar un teatru, devenind manager și impresar, ci și un stil distinct și asta fără a părăsi o clipă meseria de actor. Gama de spații teatrale pe care le vizează Mălaimare este și ea inepuizabilă – între spectacolul de interior și spectacolul de stradă. De altfel, clădirea este prevăzură cu un funcțional amfiteatru pentru spectacole în aer liber. În cea mai recentă premieră nu a mai păstrat din ***Cafeneaua*** lui Carlo Goldoni decât o amintire stimulatoare. Câteva elemente de atmosferă italiană, muzică siciliană, expresii uzuale, monosilabe și cam atât. Scenariul îi aparține în totalitate lui Mihai Mălaimare care lucrează de mai multă vreme pe *teatrul nonverbal*, acel teatru ecumenic (utopic, poate) pe care să-l înțeleagă și să-l iubească toată lumea. Sigur, se inspiră din *commedia dell'arte,* cea mai apropiată de idealul teatrului nonverbal, nu pentru că nu ar fi folosit textul, dar personajele erau fixe și intriga (canavaua) arhicunoscută. Ca urmare, nu există cuvinte decât în numeroasele cuplete muzicale pe care actorul și mimul Mihai Mălaimare le interpretează cu aceeași virtuozitate cu care își rostea textul, pe vremuri, la Teatrul Național din București. Nu ar fi de mirare să aflăm că și-a lansat un disc asemenea lui Ștefan Iordache. În rest, doar simulări de text și, cum ziceam, câteva expresii în limba italiană pentru coloratură spuse, comic, cu jumătate de gură. Mălaimare nu pornește de la artă către public, ci invers, duce arta spre acesta, folosind cele mai accesibile forme de spectacol, de la muzică la clovnerie, pantomimă, acrobație și jonglerie, pentru că, ne mărturisește el cu eufemism, „publicul de cartier are gusturi foarte diverse" de unde trebuie să înțelegem, „nu foarte evoluate". Ciudat este că toate spectacolele lui Mihai Mălaimare de la „Masca" se supun cu rigoare unui crez estetic, ceea ce este mai greu de găsit într-o epocă a eclectismului ca a noastră. De aceea *Cafeneaua* este un spectacol pentru toate gusturile în care își poate găsi mulțumirea și cel care a văzut peste o mie de spectacole la viața lui și altul care se află pentru prima oară la teatru. Pentru toată lumea este ceva pe cât de amuzant pe atât de adevărat. Tema principală („frumusețea femeii și vitalitatea iubirii") se înnegurează în teme colaterale (bătrânețea și moartea), pentru a se întoarce voioasă ca o melodie în punctul de pornire: eterna iubire. Dar mai ales *Femeia (Ea)* întrupată de o superbă americancă în stil sportiv, jucată cu aplomb de Katy Balcă. Regizorul (același onorabil domn Mihai Mălaimare) te prinde în capcana veseliei, dar, din când în când, te abandonează. La un moment dat, numai de el știut, veselia îngheață. Un trandafir roșu cade în mijlocul scenei ca o nouă trezire la dragoste. Aceste învăpăiate

Mihai MĂLAIMARE

Foto: Livia Geabelea

Scenă din spectacol

Foto: Livia Geabelea

porniri sunt provocate de superba americancă ce trage la hotelul lui Brighella, stârnind valuri de suspine și reverii Toți bărbații cunoscuți în *commedia* medievală italiană numită *del'arte,* de la vârstnicul *Pantalone* la *Pulcinella* (Sorin Dinculescu, prompt și inventiv), *Arlechino* (Valentin Mihalache, suplu și acrobatic), *Căpitanul lăudăros* (Sorin Aurel Sandu), și *Brighella* însuși (agil și dezinvolt în interpretarea lui Cosmin Crețu) sunt îndrăgostiți până în vârful urechilor. Chiar și *Pedrolino,* micul *Pedrolino* (Andrei Rădulescu), folosit pe post de pitic bun la orice pentru a stârni râsul, este autorul unei declarații de dragoste. Teatrul Masca nu este doar un teatru ci și o școală de actorie care vizează actorul complet care râde, cântă și dansează și, în plus, jonglează. Pentru că acrobațiile, jongleriile de circ, pregătirea vocală nu sunt înnăscute, ci se învață de la oameni de meserie cum sunt profesorii Ion Albu (lupte scenice), Ionuț Corlaci (acrobație), Jean Olteanu (Instrumente), Marius Olteanu (canto). Costumele (Sanda Mitache) sunt desprinse parcă dintr-un film cu gangsteri sicilieni ai anilor '20 dar sunt adaptate și prevăzute cu nu puține elemente comice merituoase.

Teatrul Masca – Cafeneaua sau 6 declarații de dragoste sub clar de lună la Fontana di Trevi. **Scenariul și regia: de Mihai Mălaimare. Cu: Mihai Mălaimare *(Pantalone),* Sorin Dinculescu *(Pulcinella)* Cosmin Crețu *(Brighella),* Valentin Mihalache *(Arlechino),* Sorin-Aurel Sandu *(Capitano),* Andrei Rădulescu *(Pedrolino),* Katy Balcă (Ea), Ana Daponte *(Rafaela).* În alte roluri: Alina Crăiță, Magda Frâncu, Laura Dumitrescu, Ana Tiroș, Florentina Nanău. Data premierei: 27 octombrie 2006.**

Claudia LIPAN

Viața ca o pradă

Neînțelegerea lui Albert Camus vorbește despre două femei, mamă și fiică, proprietare ale unui han de mâna a doua, care ucid cu sânge rece călători bogați și singuratici pentru a-și croi o viață prosperă. Ironia sorții face ca ultima victimă să fie tocmai fiul, respectiv fratele, plecat de-acasă în urmă cu 20 de ani într-o călătorie prin întreaga lume. Neputința de a-și găsi cuvintele și a-și comunica identitatea face ca jocul gazdelor să se deruleze până la capăt.

Nu cred că regizorul Felix Alexa putea să rateze întâlnirea cu două actrițe care știu cu exactitate măsura dramatică și absurdă a personajelor lor. Stai în sala Amfiteatru a Naționalului și nu-ți vine să-ți iei ochii de la Mariana Mihuț și Irina Movilă. Mariana Mihuț care joacă o mamă devastată de mustrări de conștiință și frică de pedeapsă; în mintea căreia stau visuri de femeie bătrână – liniște și puțină nepăsare; a cărei vorbă sacadată, nemulțumită, obosită nu dezvăluie decât înțelepciunea de a renunța la a prăda, puțin câte puțin, viața; un om care este jugulat de emoție și disperare în momentul când descoperă identitatea prăzii. Și, în fața tuturor, trage o dâră de rușine și vinovăție, ridicând sub reflectoare pașaportul fiului său mort. Și ție îți îngheață sângele în vine sub respirația ei întretăiată. Și îți vine parcă să te smulgi din scaun și să-i sari alături

Mariana MIHUT și Irina MOVILĂ

urlând: „Nu este vinovată cu nimic, oameni buni!“ Dar știi bine că nu poți face asta, că ar fi nedrept. Pentru că nici Felix Alexa n-a făcut-o. A dus imaginea mamei până în fața unei judecăți laice. A lăsat-o în seama noastră, a celor care venim la teatru și luăm parte la un mod absurd de a-ți trăi existența. Autorul însuși nu își poate apăra personajul și îl sacrifică în final, când îl transformă într-o victimă a propriei sale lăcomii.

Irina Movilă este la fel de convingătoare; se simte că și-a luat rolul în serios. Indiferența binevoitoare care i se citește pe chip de când intră în vorbă cu fratele ei. pe care nu-l cunoaște, rămâne în fiecare gest din scenă – în tremurul degetelor pe colțul unei mese, în combinațiile de replici sfâșiate pe umerii încărcați ai mamei, în așezarea tot timpul paralelă către sală a celor două actrițe – imagine a minților diabolice din textul lui Camus, în cochilia unui melc frământat în palme (simbol al evadării imposibile), în asemănarea și totuși izbitoarea deosebire dintre aceste două femei, una cu fața către Dumnezeu, cealaltă cu fața către o parte utopică a soarelui. Înnebunită de furie, de condiția mizeră în care trăiește, Martha se silește să-și încurajeze mama. Actrița intră în transa unui spațiu văzut ca un refugiu. Când scapă de jugul socotelilor neîncheiate, visează cu ochii deschiși la o viață curată, departe de tot.

Deși are un rol episodic, despre Matei Alexandru putem spune că susține o seară de compoziție. El este servitorul îndobitocit de crimele la care asistă, martor fără voie dar treptat complice chiar și fără grai, auz sau vedere. Este un om mutilat sufletește, un bătrânel senil al cărui handicap îl face să renunțe în final la a redobândi omenia, atunci când i se cere ajutorul din partea soției victimei (Lamia Beligan). Luminat, din când în când, de un con stingher de culoare, mișcându-se fantomatic printre obiectele puține dar semnificative, aduse în scenă de Diana Ruxandra Ion, servitorul pare un mic semnal de alarmă pentru conștiința victimei. Deși se împiedică de el pe scenă mai tot timpul, victima nu ține cont de aceste semnale și se lasă pradă gândurilor celor două asasine. El ar fi, de fapt, răspunsul la „neînțelegere“. „La urma urmei, cine să răspundă într-o cameră de hotel?“, se întreabă la un moment dat un personaj. „Da, el, majordomul“, ar părea să ne spună Felix Alexa.

Mai puțin izbutită este interpretarea lui Mihai Călin, prea timid, fâstâcit, înduioșat ca fiu risipitor convins că întoarcerea sa va provoca în curând o adevărată bucurie. La fel se comportă și Lamia Beligan, care face din Maria, soția tânărului-victimă, un personaj tragic. Și nu este. Maria este personajul stupefiat, căruia nu îi vine să-și creadă ochilor ceea ce se petrece, este personajul care ridică „invizibil“, la rândul său, pașaportul soțului său mort către sală. Este eroul absurd al lui Camus, care nu înțelege. Dar, practic, jocul face să pară că disperarea ei se construiește pe cu totul alte motive.

Felix Alexa vorbește despre fragilitate, parcă vorbește despre lumea noastră, despre lumea lui. Despre o lume în care lipsa de comunicare duce la mari „neînțelegeri“ pe toate planurile, nu numai între părinți și copii. Despre lumea unui fapt real de la care a pornit și Albert Camus în anii ’40. Despre o lume catalogată de mulți ca o „pradă“ și tratată ca atare.

Teatrul Național „I.L. Caragiale“ București – Neînțelegerea **de Albert Camus. Traducere: Catinca Ralea. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Mariana Mihuț, Irina Movilă, Lamia Beligan, Mihai Călin, Matei Alexandru. Data premierei: 29 septembrie 2006.**

Alexandru ȘTEFAN

Schimb de uniforme negre

Ușor dus de spate, privind încruntat pe sub sprâncenele-i albe, domnul Cătălin Naum păşeşte pe scenă încercând să ne prezinte spectacolul pe care urmează să-l vizionăm. Emoția îi sugrumă glasul, vorbind cu pauze lungi care, nu ştim de ce, ne fac mai atenți: „*Este o piesă despre război... despre cât de absurd e să... cum noi plătim cu bani, cu sânge, cu viața noastră pentru... asta*".

Personal, termenul de teatru „underground" îmi produce o alergie enervantă. (o spun luând în calcul posibilitatea unei alergii deloc supărătoare, de care să poți fii mândru că o ai). Odată mă sperie cuvântul în sine, pe care, deşi nu-l pot califica nici ca neologism, nici ca împrumut, îmi aminteşte de ghetourile cine-ştie-cărui oraş din America, iar în al doilea rând, detest ideea de teatru în spații neconvenționale! Cum e asta posibil din moment ce teatrul în sine e o convenție?

Lăsându-mi deoparte opiniile învechite, susțin că Teatrul Pod nu se înscrie în aceast gen artistic ridicat în slăvi de modernitate. În ciuda faptului că intrarea e liberă, în ciuda faptului că pe scenă nu joacă actori profesioniști, ceea ce „se întâmplă" acolo (în sensul de *happening)* este un strop din moştenirea grotowskiană a *teatrului sărac.* Iar cine nu mă crede, se poate duce să vadă spectacolul *Schimb de prizonieri* în regia domnului Cătălin Naum, după un text de Ștefan Mitroi.

Într-adevăr, este vorba despre un război absurd... ridicol, început dintr-o joacă de copii şi ajuns masacru. Ariel şi Iusuf (interpretați de Mihai Munteniță, respectiv Alex Roza) sunt prietenii duşmani ce trebuie să se schimbe între ei. Identitățile lor sunt asemănătoare: şi-au împărțit hrana, taberele, distincțiile, morții ... femeia..., iar acum tot ce mai au de făcut este să se asigure că sunt total diferiți unul de celălalt în asemenea măsură, încât tranzacția să aibă un sens. Sunt primii soldați şi ultimii ofițeri, supraviețuitorii unei lumi ce s-a autodistrus. Chipul şi credințele interioare le sunt singura deosebire, în ciuda faptului că războiul se motivează cu diferențe mult mai evidente. Dar cine poate susține motivația unei crime?

Ştiindu-ne obişnuiți cu soldați îmbrăcați în uniforme de camuflaj, domnul Naum suprimă voit vechile canoane imagistice: uniformele sunt negre, deoarece personajele nu au de cine să se ferească. Ele țin doliul morbidului univers în care se zbat. Spovedania ultimă este fin nuanțată de prosoapele pe care cei doi le poartă ca pe niște arme: îşi şterg fața de invizibila funingine ce i-a acoperit în totalitate. Apoi, oferind potențe variabile unui singur obiect, cârpele sunt fie jucăria băieților în vestiar, fie tranşeele ce te feresc de gloanțe. Această spaimă de moarte sintetizată în banala sintagmă „*Am vrut să-mi apăr fundul!*" ajunge să devină paroxistică, fără ca ceva din ceea ce exprimă să capete vreo conotație tendențioasă.

Singura insuficiență este aceea că amatorii de senzații tari nu vor descoperi replici încărcate de pseudometafizici postmoderniste, domnul Mitroi înclinând mai degrabă spre un absurd poetic şi ludic. Revolta, dacă am putea vorbi despre o revoltă în spiritul celor două personaje, este mascată cu măiestrie de cuvinte simple, fiind evitate învinuirile directe. Efectul este mult mai reuşit, deoarece zădărnicia devine inevitabilă.

Curios să aflu părerea autorului în privința mizanscenei, am îndrăznit să îl întreb personal. Domnul Ștefan Mitroi mi-a zâmbit ușor ironic: „*Ce scriu eu e ceva, ce face domnul Naum e altceva.*" – răspuns ambiguu ce îmi expedia curiozitățile aparent inexplicabile. Ajuns acasă cu fraza asta în urechea stângă, mi-am dat seama că greșisem fundamental: încercasem să aflu vinovatul! În mintea mea se formaseră distinct cele două idei, de text și spectacol, în așa măsură încât doream să aflu aportul cantitativ al fiecăruia. Mi-am dat seama că, până la urmă, acești doi oameni, dramaturgul și regizorul, sunt un fel de Iusuf și Ariel... doi prizonieri cărora li se caută o vină pentru ceea ce se întâmplă pe scenă!

În definitiv, mai contează a cui e vina?

Casa de Cultură a Studenților, București, Sala Pod – Schimb de prizonieri **de Ștefan Mitroi. Regia: Cătălin Naum. Cu: Alex Roza, Mihai Munteniță. Data vizionării: 13 noiembrie 2006.**

Florentina BRATFANOF

Drumul spre conștientizare

Ultima premieră a stagiunii 2005–2006 la Teatrul ACT a fost ***Oleanna*** de David Mamet. Spectacol regizat de Andreea Vulpe, cu Adrian Titieni și Emilia Bebu, actrița care cu aceasta ocazie își face debutul pe o scena profesionistă, *Oleanna* se vrea de la început o mare *lecție*. Dar nu una specifică școlii cu care ne-am obișnuit. Ci o lecție de viață. Chiar dacă se întâmplă într-un cadru foarte confortabil de școală americană atmosfera este inchistată și poate fi perfect aplicabilă și la noi!

Într-un cabinet, un profesor stă de vorbă cu eleva sa. La început ea este timidă și are un sentiment puternic de frustrare. Crede ca e o proastă care nu reușește să înteleagă nimic din ceea ce i-a dat profesorul să citească. Este, de fapt, cartea lui. Tonul lui este didactic și pe alocuri sfătuitor. Lasă falsa impresie că îi pasă ca eleva lui sa inteleaga motivul pentru care i-a dat o nota proastă. Dar își cade singur în capcană...

Adrian Titieni este perfect distribuit pentru rolul profesorului. Tonul sau este natural, jocul este concentrat și ritmat. In plus o susține foarte bine pe Emilia Bebu. Timidă, dar naturală, devine pe parcurs îndrăzneață și puternică. La amândoi transpare stăpânirea unui text greu, dificil de însușit, plin de concepte și concepții mai mult sau mai puțin individualizate.

Decorul este fidel textului. Găselnița cea mai mare a scenografiei realizată de Dan Titza (cel care a realizat decorul si la *American Buffalo*) este faptul că ei, la un moment dat, încep să scrie cu cretă pe fundalul de perete negru al scenei. Este efectiv chiar unul dintre pereții Teatrului ACT, singurul care ascunde cabinele actorilor și partea administrativă a teatrului. Ei proiectează astfel direct pe un decor minimal concepte și idei care se șterg...

Întrebarea care mi-a tâşnit in minte la final este dacă, de fapt, fiecare dintre cei doi a învăţat, in mod real, vreo *lecţie,* unul despre celălalt, şi, mult mai important, o lecţie despre viaţă. Este evidentă ideea că şcoala în stadiul său actual dăunează creativităţii unui copil. Dar, de fapt, şcoala dăunează în mod clar şi creativităţii unui profesor. Il rutinizează şi îl îngenunchează prin afilierea la programele de învăţământ care nu sunt tocmai aplicat şi cu responsabilitate realizate. Ce e de făcut?

Conştientizarea acestei intrebări vi-o pune foarte bine la dispozitie *Oleanna* de David Mamet! Însă este foarte ìmportant şi ceea ce urmează după ce părăsim sala de teatru.

Mircea MORARIU *Arad*

Glazura de parodie

Au trecut demult vremurile în care îţi era îngăduit să te apropii de clasicii literaturii dramatice universale doar cu condescendenţa cu care te puteai uita la piesele de muzeu abitir protejate de tot felul de sisteme de siguranţă. Actualizările, contemporaneizările, „problematizările" în funcţie de o nouă realitate şi un nou orizont de aşteptare sunt nu doar la ordinea zilei, ci chiar fac parte din ceea ce se cheamă niţeluş cam pretenţios „canonul estetic" ce reglementează apropierea de clasici. Dar iată că, de undeva, din rafturile mai puţin frecventate ale bibliotecii, regizorul Ştefan Iordănescu alege o piesă aproape necunoscută, oricum de tinereţe, a marelui Johann Wolfgang von Goethe, ***Stella,*** al cărei personaj principal, Fernando, se zbate în dilema devastatoare de a alege între două femei ale căror inimi bat puternic, cu iz melodramatic. Faţă de respectivul text, pe care Goethe ne încredinţează că l-a scris nu doar pentru sine, ci, aşa după cum indică subtitlul, „pentru îndrăgostiţi", adică pentru generaţia ce avea, ca şi el, douăzecişişase de ani în 1775, regizorul, încurajat de miezul melodramatic despre care făceam vorbire mai sus, se gândeşte să adopte o atitudine parodică, adică să realizeze, aşa după cum spune dicţionarul, „travestirea unui gen nobil într-unul burlesc", cele două niveluri fiind demarcate de ironie. Intenţia regizorală pare să fi fost aceea de a edifica pe scenă o operă bufă compusă din cuvinte, scăldată însă pe mai toată durata ei de nemuritoarea muzică a lui Mozart. Zic *pare* fiindcă, din păcate, o asemenea intenţie nu se afirmă ca atare pe toată durata spectacolului. Parodia presupune o atitudine detaşată, *vehementă*. Or, în cazul de faţă intenţiile se dezvăluie cu mănuşi şi mult prea progresiv, iar vehemenţa dorită se manifestă doar către final.

În primele momente ale spectacolului, un tânăr (Andrei Elek – probabil un *alter-ego* mozartian trecut prin pana lui Peter Shäffer şi al său *Amadeus*) dă semnalul executării unei uverturi. Gesturile îi sunt ample, largi, peruca niţel caraghioasă, iar încercarea de exagerare evidentă. Începe apoi derularea istoriei vieţii amoroase a lui *Fernando* (Ovidiu Ghiniţă, ale cărui apariţii încep

să semene, de la un moment dat, cu cele ale lui Salieri), flancat și disputat de pătimașa *Stella* (Angela Petrean) și întristata Doamnă Sommer, de fapt, *Cecilia* (Adriana Ghiniță), plus *Lucia* (Sabrina Ivașchievici), un vechil (Călin Stanciu), o impetuoasă hangiță (Mariana Tofan-Arcereanu) și *Annchen* (Amalia Bordaș) plus *Karl* (același Andrei Elek). Numai că istoria curge prea lent, iar practica de inversare a semnelor grație căreia vulgarul ia locul nobilului, lipsa de respect se substituie respectului, iar luarea în răspăr înlocuiește seriosul, practică ce definește parodia însăși, e cam mult amânată, prețul plătit în schimb fiind acela al instalării unor zeci de minute bune de plictiseală pe care se străduiesc să le compenseze abilitățile de creator de tablouri teatrale ale regizorului (altminteri și un bun *light-designer,* dublat aici de ing. Lucian Moga) și ale scenografului Doru Păcurar, dornici să construiască, grație unui ingenios sistem de pânze, imagini de o plasticitate deosebită ce trimit către epoca în care a fost creată piesa. De abia către sfârșit, când enigmele și poznele încep a se descâlci, iar istoria e reluată în ritm rapid, ca în spectacolele de bâlci, ori ca în fotograme, se ajunge la adevărata cheie a montării, cheie ce ar fi trebuit să-i fie stilul. Tatonările prea îndelungate se arată păgubitoare pentru ceea ce ar fi putut fi spectacolul cu *Stella* în cazul în care parodia ar fi reprezentat „blatul" și nu doar „glazura" montării.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Stella **de Johann Wolfgang Goethe. Traducerea: Jean Livescu. Regia: Ștefan Iordănescu. Decoruri: Doru Păcurar. Costume: Krisztina Nagy. Light-design: ing. Lucian Moga. Cu: Angela Petrean, Adriana Ghiniță, Ovidiu Ghiniță, Sabriana Iașchievici, Călin Stanciu, Mariana Tofan-Arcereanu, Amalia Bordea, Andrei Elek. Data reprezentației: 12 octombrie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU *Cluj*

REGELE LEAR, *un manual de cruzime infantilă*

Regele Lear este un dispozitiv (o „mașinuță" îi spunea Constantin Noica) inventat de Shakespeare pentru a pipăi asperitățile lumii. Tompa Gábor ne spune, în recenta premieră de la Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj că este un caz de paricid disimulat. Goneril și Regan, sceleratele fiice ale regelui nebun care și-a împărțit regatul, nu doar îl fac să-și piardă mințile, ci îl ucid pas cu pas. Un film proiectat în prolog rezumă întreaga tragedie în câteva zeci de secunde: trei fetițe înarmate cu trei cuțitoaie, împart o rodie zemoasă din care țâșnește sucul sângeriu. Este o perfectă introducere în manualul de cruzime infantilă care este, în fond, *Regele Lear.* Familiarizat cu dramaturgia modernă (ne-a dat cea mai clară viziune asupra unui text incomprehensibil cum este *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco și, recent, un fabulos *Așteptându-l pe Godot* de Samuel

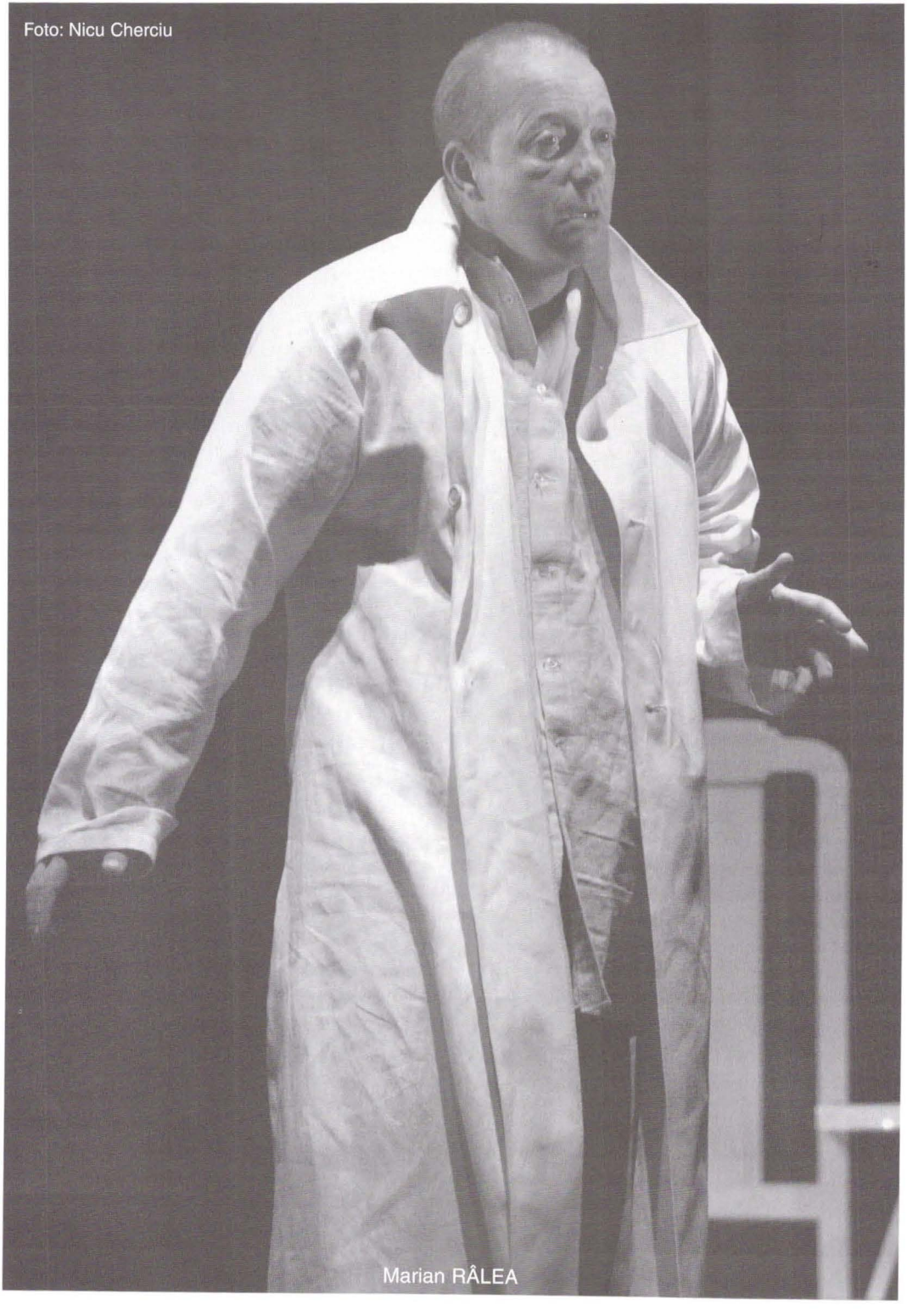


Foto: Nicu Cherciu
Marian RÂLEA

Anca HANU și Marian RÂLEA

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

Beckett, un autor nu mai puțin dificil pe care l-a citit și l-a „ilustrat" scenic în cele mai surprinzătoare implicații), lui Tompa Gábor întoarcerea la Shakespeare i se pare, probabil, o mare ușurare. Dar, dacă *Hamlet* (Teatrul Național din Craiova) era o ingenioasă conferință despre invazia teatrului în realitate în asemenea manieră încât frontiera dintre actori și ființele reale era complet abolită, în *Regele Lear* simte bucuria renunțării la orice teorie. „Arlechinul de cârpe" sau clovnul pe care îl reprezintă atât de constant Marian Râlea în teatrul românesc s-a dovedit extrem de semnificativ în rolul titular, pentru că ne face să vedem în Lear un clovn patetic, cu fiecare pas spre moarte al tatălui care a renunțat să fie rege, într-un spectacol *nou* pentru că nu refuză nici o clipă *patetismul.* Un clovn, îți zici, asta și este regele Lear, dar unul copilăros, genuin. Și ne amintim de spectacolul cu *Woyzeck* de la Bulandra, unde Tompa Gábor avea, de asemenea, nevoie de privirea diafană și ingenuitatea lui Marian Râlea. Actorii pe care îi alege (o frumoasă surpriză pentru cei ce nu au văzut de mult un spectacol la Cluj-Napoca) sunt puși să lucreze la vedere, fără ascunzișuri, efectul contactului fiind eficient, imediat, emoționant, deși ar părea calea cea mai ieftină către public. Imaginea finală cu Lear cărând trupul neînsuflețit al Cordeliei cu mâinile atârnînd ca aripile unui albatros ucis este apogeul acestei patetism în care puțini mai credeau. Nimic nu este trimis în abstract, totul se petrece în cel mai palpabil context realist suportabil în teatru. Tonul este decis, tăios, concret încă din prima scenă a jurămintelor de iubire și a împărțirii regatului. Este adus în scenă nu regatul însuși ce va fi împărțit, dar imaginea lui cartografiată: un sul uriaș ce acoperă toată suprafața scenei. Sfâșierea regatului nu este doar vorbită, ci executată la vedere. Această regie concretă sau ieșire din metaforă (niciodată completă, pentru că, din fericire, teatrul nu va putea fi niciodată realist) este împinsă de Tompa foarte departe. *Edgar* (Ionuț Caras), nefericitul fiu legitim al lui Glocester, alungat în pădure prin uneltirile bastardului *Edmund* (tipul de intrigant nociv dar seducător jucat cu patos de Dan Chiorean), este urmărit de doi dobermani adevărați. Sunt lupte veritabile, curge sânge, se aud pumnale sfâșiind carnea. Cred, pe de altă parte, că secretul succesului se explică și prin apariția simultană a trei viitoare (dacă nu cumva prezente) mari actrițe în fiicele regelui Lear: Ramona Dumitrean, semeață și provocatoare în *Goneril;* Elena Ivanca statuară și impenetrabilă în *Regan;* Anca Hanu, retrasă în partitura devotată a *Cordeliei,* care ne uimește, nu numai cu citatele din Chaplin, dar și cu performanțele sale acrobatice în rolul Bufonului. Pentru că, spune Tompa Gábor „e foarte evident faptul că Nebunul și Cordelia, care nu se întâlnesc niciodată pe scenă, sunt niște personaje cel puțin complementare".

Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj-Napoca – Regele Lear **de William Shakespeare. Traducere de Dragoș Protopopescu, revăzută de Tompa Gábor și Visky András. Regia: Tompa Gábor. Decorul: Andrei Both. Costumele: Carmencita Brojboiu. Muzica: Iosif Herțea. Cu: Marian Râlea *(Regele Lear),* Ramona Dumitrean *(Goneril),* Elena Ivanca *(Regan),* Anca Hanu *(Cordelia și Bufonul),* Cornel Răileanu *(Contele de Glocester),* Adrian Cucu *(Regele Franței),* Bács Miklos *(Ducele de Cornwall),* Dragoș Pop *(Ducele de Albany),* Cătălin Herlo *(Ducele de Kent),* Ionuț Caras *(Edgar,* fiul lui Glocester), Dan Chiorean *(Edmund,* fiul nelegitim al lui Glocester), Cristian Rigman *(Oswald),* Ion Marian *(Bătrânul),* Petre Băcioiu *(Doctorul).* Premiera: 24 octombrie 2006.**

„Crize" sau Școala de mimică de la Cluj-Napoca

Deși numele directorului de scenă, m.chris nedeea, seamănă cu o adresă pe internet. ceea ce pentru un om de teatru nu este tocmai rău, fiind o dovadă că iubește artificiul, spectacolul său de la Studioul Euphorion al Teatrului Național din Cluj cu ***Crize sau Încă o poveste de dragoste*** de Mihai Ignat este cât se poate de comunicativ. Așadar, domnul E-mail ne aduce nu doar bucuria de a asculta un text bine scris și bine rostit, dar și îmbogățit cu o viziune regizorală adecvată și expresivă. Este o piesă normală pe o temă normală legată de creșterea și descreșterea iubirii, iar acest proces al deteriorării dragostei, care seamănă cu moartea, ne va interesa mereu. Eroii lui Mihai Ignat (doi plus unul inventat de regizor) nu au ajuns la abisurile sexuale din alte texte ale vremii și nu din alte motive, dar, ne spune printre rânduri Mihai Ignat, nu trebuie să fii bolnav la cap sau la trup, ci este suficient să trăiești în fiecare zi unul lângă celălalt, pentru ca dragostea să devină o perversiune. Așadar, El și Ea sunt niște marionete mânuite de celălalt, jucat de un actor rotofei cu o perucă blondă și drăgălașă, care trage cu arcul și seamănă teribil cu acei cupidoni dolofani nelipsiți din arta medievală. Ei vor executa un program impus și nu unul „liber ales", supravegheați de zeul amorului.

Este excepțională (pentru că nu seamănă cu o alta) pantomima lui Radu Lărgeanu. Nu este vorba de pantomima clasică în stare să imite mersul stând pe loc, ci de o îngrijită mimică exprimând satisfacția, fericirea, suferința, pentru fiecare nouă etapă a iubirii. Ei se iubesc, se ceartă, se împacă. Nu știm cât suferă, pentru că suferința nu mai este a lor, ci se transferă iubirii ca principiu. Într-un final intens și inspirat, aflăm că El și Ea nu sunt decât alte rebuturi ale Ucenicului Vrăjitor care este Zeul Amorului sau, același lucru, alte două mostre de iubire imposibilă. Devenite manechine, cele două personaje sunt aruncate într-un infinit acvatic, un fel de supă primordială reprezentată printr-un acvariu uriaș în fundal. Probabil, altă pereche, prezentă deja în proiectele Zeului cu arc, să reia același traseu, poate cu alte șanse.

Important este că El și Ea, contaminați de un text, repetăm, foarte bine scris, au un umor sinucigaș. Cristina Reguș are reacții exacte pe replica partenerului, joacă natural și implicat ca și cum și-ar interpreta propria viață. În schimb, Cristian Grosu, un maestru al grimasei, este perfect artificial. Este poate o școală de mimică la Cluj, de care nu am aflat încă, pentru că, după Radu Lărgeanu, Cristian Grosu își folosește figura cu atâta ardoare, încât zici că nu poate fi o întâmplare.

Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj-Napoca în colaborare cu Teatrul Imposibil – Crize sau Încă o poveste de dragoste **de Mihai Ignat. Regia: m.chris nedeea. Scenografia: Arhidiade Muresan. Cu: Cristina Reguș *(Ea)*, Cristian Grosu *(El)*, Radu Lărgeanu *(Celălalt)*.**

Ruxandra ANTON Bacău

Nu ne mai interesează!

Să ne reamintim că ***Proștii sub clar de lună,*** piesa pusă în scenă de Lucian Pintilie în 1963 la Teatrul Bulandra, este scoasă de pe afiș de autoritățile epocii. Însă de-a lungul vremii, cu toată cenzura, piesele lui Teodor Mazilu s-au jucat pentru că a știut să-și mascheze intențiile militante. O idee inedită pentru spațiul teatral are Ion Sapdaru în montarea acestei piese: toată povestea este mutată într-un studio de televiziune și transformată într-un talk-show, unde textul lui Mazilu se potrivește ca o mănușă și, în plus, are și o puternică tentă de demistificare a mass-media vizualului, aici cu țintă precisă asupra a o serie de emisiuni apărute ca ciupercile de după toate ploile din '89 încoace și care manipulează periculos societatea la nivelul identității și personalității individului. Se impunea un asemenea demers venit de oriunde – cu atât mai bine că a venit din teatru! – fiindcă majoritatea românilor, din mai toate clasele sociale, stau cu gura căscată ore în șir la asemenea *show*-uri, fără să conștientizeze impactul real pe care numai tratatele de psihologie îl poate cuantifica, iar arta îl poate descrie. Cei care se expun trecând peste orice cod al moralității și devin obiect de interes public, de batjocură mai bine-zis, naivii care cred că-și pot rezolva problemele conjugale, de dragoste și de orice altă relație interumană profund afectată, cei care se duc la televiziune ca la medic, nu fac decât să intre într-un joc murdar, cu scenariul gata scris de oameni care afișează sentimente și zâmbete de celuloid, de oameni ca și ei, cu probleme ca și ei, dar care practică o meserie de virusare psihologică în masă, de manipulare la cote înalte. Spectacolul de la Bacău surprinde foarte bine aceste aspecte: înaintea începerii spectacolului se iau vederi din sală și se proiectează pe un ecran lat pe scenă. Magia vizualului se instalează, nu rămâne decât să apară prezentatoarea și să anunțe cazul și necazul, dar și regulile jocului. Adriana Pârvu, în rolul prezentatoarei, cu o bunăvoință jucată, de sfântă care împarte binele ca pe bomboane, cu o mină copiată de pe chipul Andreei Marin & TV, ne anunță că nu vom urmări un spectacol de teatru obișnuit și că vom fi norocoșii martori ai unui eveniment special, ceea ce, nu?, face să crească adrenalina. După așa un „text" și ceva încredere câștigată prin strângeri de mâini ale publicului, dar și zâmbetul ca o reclamă la pasta de dinți, nu poți decât să urmezi regulile impuse de ea: să aplauzi, sau să huidui, după cum ți se comandă prin pancartele afișate de operator. După ce elementul interactiv a fost stabilizat, putem intra cu bocancii în viața lui Gogu, a Ortansei, a Clementinei, a lui Emilian, fiindcă psihologul de serviciu știe destule proverbe care să-i ajute pe nefericiții ce-și deapănă povestea, ba și pe noi, dacă ne implicăm mai mult decât putem suporta!, fiindcă acolo unde viața adevărată nu seamănă cu cea din proiectul emisiunii (și asta ar coborî *rating*-ul ei, nu?), intervin actorii care aduc teatrul în teatru și ne luminează cu ce am înțeles dar nu trebuia să înțelegem, ba mai sunt și filmele cu scurte episoade din viața protagoniștilor, așa că putem fi liniștiți,

Florina GĂZDARU și Eliza Noemi JUDEU

totul este în siguranță. E clar că acest spectacol a reușit să creeze atmosfera autentică a emisiunilor de acest gen, axându-se în special pe etapele lor preparatorii. Decorul în culori luminoase specifice unui studio, ambientat cu spații improvizate folosite la reconstituirea trecutului eroilor (restaurant, parc, încăperi și o fereastră-ecran – simbol al trecerii timpului, sugerat de alternarea peisajului de afară, proiectat filmic), dar și ilustrația muzicală întregesc elementele unei atmosfere de televiziune. Tema propusă de emisiune: „dacă poți să iubești un om care fură", motiv pentru care este pus pe „tapet", pardon!, pe sticlă, cazul Gogu, hoțul iubit de două femei, proaspăt eliberat din închisoare, ocazie cu care s-a hotărât să se facă om cinstit. Dezbaterea conduce către multe fire sociale, întinse ca într-o fabulă și extirpate ca într-o emisiune de divertisment, fiindcă la final, când cineva din sală întreabă ce s-a mai întâmplat cu eroii, prezentatoarea anunță nonșalant că „Nu ne mai interesează, emisiunea a luat sfârșit!". Ceea ce nu s-a reușit în acest spectacol este legat de jocul actorilor, vizibil inegal. Personajele sunt concepute în cheie satirică, chiar și latura lor pozitivă este relevată sarcastic, în deplin acord și cu intenția autorului, or, nu toți actorii reușesc să facă față acestui profil. Cel mai bine se încadrează acestei viziuni Eliza Noemi Judeu, foarte autentică și bine transpusă în rolul Clementinei – cu o bogăție de nuanțe descriptive ale temperamentului eroinei: romantică, caraghioasă, credulă, naivă, simpatică, pudică, convingătoare chiar și atunci când, încercând să-i facă pe plac lui Gogu, își schimbă ținuta vestimentară, coafura, până și concepțiile despre viață, și deosebit de viu coexistă în ea, în același timp, femeia imorală și cea

cinstită. Însă și Valentin Branișteîntruchipează bine un Gogu specific lumii interlope, cu un ciudat amestec de candoare, duritate agresivă, curaj, forță, superficialitate, simț practic, șmecherie de cartier, dar și un fel de a fi cinstit cu sine însuși în situațiile-cheie. Cu o tonalitate mai jos sunt realizate personajele *Ortansa* – rol susținut de Florina Găzdaru, care reușește să fie tipul de femeie antipatică, deși frumoasă, prin impudoare afișată, egoism și frivolitate, dar cu trăiri neduse prea departe de suprafața personajului pe care-l joacă neimplicată suficient, mecanic, fără acea vibrație necesară care să-i dea autenticitate – și *Emilian,* tipul funcționarului scorțos, aerian, confuz și molatic, bine portretizat de Adrian Găzdaru, care pierde și multe situații unde putea fi de un comic nebun, însă doar l-a schițat ori nu l-a exploatat suficient – ca, de exemplu, scena în care este provocat de realizatorul emisiunii să-l ucidă pe Gogu (prins în flagrant cu soția lui, Ortansa, cu ajutorul echipei TV) și care din aceste motive devine mult prea laxă. În rolul mamei Ortansei, Firuța Apetrei, cu vocea ei pițigăiată și tonul pe care îl folosește în rostirea replicilor, uniform și cu un aer indiferent, precum și mina perplexă pe care o are în permanență, dă o notă de un comic rafinat. Și Nicolae Roșioru prin partitura tatălui Ortansei lasă o bună impresie, jucând firesc un tată obosit de hachițele celor două femei. Despre ceilalți actori care doar umplu spațiul cu replici și mișcare, iar ici-colo câte o pâlpâire de viață ca din întâmplare, nu e nevoie să mai vorbesc. Ar mai fi și două secvențe care nu sunt o bună soluție, fiind niște găselnițe forțate: 1. când cei doi se ceartă în parc și Ortansa furioasă îi rupe ziarul din care Emilian citește, impasibil la reproșurile ei, iar el tot continuă să citească din bucățile rămase nerupte până la cea mai minusculă parte; 2. scena când Ortansa dansează cu Clementina, în timp ce aceasta îi povestește temerile ei și necazurile – dansul înseamnă erotism, intimitate, or, relația lor era una de confesiune rece. Scenele filmate în exterioare au calitățile unui film documentar, profesional realizat, cu o accentuare a detaliilor caricaturale de bună factură. Dincolo de toate aceste inconveniențe, spectacolul de la Bacău este deosebit de antrenant și de viu, cu teme care dau de gândit și provoacă, dar și cu efecte de bun augur asupra publicului și un impact de succes, ceea ce mă îndreptățește să spun că este o realizare a teatrului.

Constantin PARASCHIVESCU

Proștii... sub reflectoare

Ion Sapdaru montează la Bacău ***Proștii sub clar de lună*** de Teodor Mazilu într-o versiune proprie, prelucrând textul ca un pretext de emisiune TV interactivă, cu personaje oprite din acțiune și rugate să reia, cu tonul schimbat sau mișcare alertă, cu scene dublate demonstrativ și interpreți ocazionali, prezentatoare, operatori, regizor de platou (care dă semnalul de începere a acțiunii și apoi, după câte un fragment, apare cu un carton pe care e înscrisă o indicație către noi, publicul – *„aplauze", „râsete", „huiduieli";* un timp chiar amuzante și antrenante,

dar curând își pierd justificarea, devin forțate și gratuite). De ce o fi avut nevoie regizorul de această transpunere într-un context al mijloacelor de comunicare video, unde personajele vin parcă împotriva voinței lor, evoluează neconvinse, artificial, li se aduce un psiholog să-i ajute să se înțeleagă, fără să fie nevoie, și totul devine confuz? N-a avut încredere în textul lui Mazilu? Dar l-a respectat în bună parte, în replici, în dialog, doar că i-a deturnat esența. „Personajele mele – spunea Mazilu – își exprimă limpede punctul lor de vedere. Ele sunt atât de deschise, pentru că nu știu că vor deveni personaje de teatru [...] Actorii... în teatrul meu, nu trebuie să fie teatrali". Atunci, de ce această osârdie de a-i „teatraliza" ostentativ? De a-i scoate din propriul lor „naturel"? Însuși Ion Sapdaru, la prima lui înfăptuire artistică în România, a fost „naturel" în rolul lui Emilian din aceeași piesă, la Teatrul Național din Iași, la începutul anilor' '90. Răsplătit cu un Premiu de interpretare la Festivalul de Teatru Contemporan de la Brașov din 1994 *(ex-aequo* cu Mircea Andreescu), unde au mai fost nominalizați regizorul Ovidiu Lazăr, actrița Tatiana Ionesi pentru rolul Ortansa și chiar spectacolul pentru premiul cel mare, la concurență *Mincinosul* lui Vlad Mugur de la Odeon, care l-a și adjudecat.

Poate că ideea nu era rea, poate că Sapdaru a văzut, deopotrivă cu falsitatea personajelor, falsitatea mesajelor video, nocivitatea lor asupra publicului. Dacă e așa, putem socoti promițător contextul, ca un termen de referință mai larg și indiscutabil actual, dar nefructificat. El trebuie să se susțină și artistic, în acțiune, altfel... schimbăm canalul! Or, de data asta regizorul a început în forță, ne-a atras atenția cu un procedeu inedit, ca în alte montări ale sale, dar și-a epuizat repede resursele opțiunii. Corupția la televizor? Este o făcătură. Intrate în platou, personajele nu mai sunt ele însele, ci viziuni ale scenariștilor în căutare de *rating,* se poartă convențional și fals. Exemplu – Emilian al lui Adrian Găzdaru. Sfios, cu voce moale, în costum negru care îi dă o prestanță străină, pare un ins rătăcit într-un mediu stânjenitor, știu eu, ca unele figuri aduse de voie, de nevoie, la „Iartă-mă"; când i se dă indicația să fie mai autoritar, ridică vocea silit, neconvins, ca la o probă teatrală. Exact ce respingea Mazilu. Nu neg că și pe această cale spectacolul ar putea avea oarecare succes la public; cam ieftin, însă, și fără ecou.

Departe de personaj, Valentin Braniște în Gogu. Și fără haz. În schimb, făpturile feminine au fanatismul patimii aprige Clementina și Ortansa iubesc cu intensitate, sunt energice, perfide, contagioase, într-un joc de-a Mița și Didina din Nenea Iancu al actrițelor Eliza Noemi Judeu și Florina Găzdaru. O siluetă cu aură aristocrată, distincție ușor pedantă, de efect, aduce Firuța Apetrei în Mama Ortansei, alături de care Tatăl dă chiar un semn de Blazon în persoana veteranului Nicolae Roșioru. Adriana Pârvu a încercat să fie motivată și firească în postura de prezentatoare; cât i-a permis textul confecționat, apoi, cu dispariția lui, a dispărut discret și ea, cu un zâmbet jenat.

(Țin să menționez că am văzut spectacolul la începutul lunii octombrie la Reșița, în cadrul Colocviului Național de Regie, unde trupa băcăuană a ajuns după o călătorie cu peripeții, de o zi și o noapte, jucând fără să invoce oboseala).

Teatrul Municipal „George Bacovia" din Bacău – Proștii sub clar de lună **de Teodor Mazilu. Regia și ilustrația muzicală: Ion Sapdaru. Scenografia și efecte videoart: Gelu Râșcă. Mișcare scenică: Mioara Ciucur. Foto și grafică: Ioan Viorel Cojan. Cu: Valentin**

Branişte *(Gogu)*, Adrian Găzdaru *(Emilian)*, Eliza Noemi Judeu *(Clementina)*, Florina Găzdaru *(Ortansa)*, Adriana Pârvu *(Prezentatoarea)*, Firuţa Apetrei *(Mama Ortansei)*, Nicolae Roşioru *(Tatăl Ortansei)*, Daniela Vrânceanu *(Actriţa TV)*, Anca Bucşa *(Vasilica)*, Ştefan Alexiu *(Actor TV)*, Cristian Todică *(Psiholog)*, Sebastian Bălan *(Regizor de platou)*, Matei Bogdan/Dumitru Rusu *(Operator TV)*, Mirel Vrânceanu *(Operator video)*, Mioara Ciucur (Gardian). Data reprezentaţiei: 4 octombrie 2006.

Mircea MORARIU

Regia

Paradoxurile regiei

Scriere din prima tinereţe a lui Shakespeare, care vine totuşi după *Comedia erorilor* şi după *Îmblânzirea scorpiei*, marcată de indecizii şi imprecizii stilistice – în canavaua căreia, pot identifica embrionii, dar şi complicatele cadriluri din *Cum vă place, Măsură pentru măsură* sau *Visul unei nopţi de vară* – ***Zadarnicele chinuri ale dragostei*** e o lucrare puţin frecventată de regizorii români de teatru. Dacă ea era extrem de preocupantă pentru Peter Brook, marele regizor făcându-şi debutul în 1946 la Standford cu acest text, a cărui valoare s-a străduit toată viaţa să o demonstreze, la noi s-a jucat pentru prima oară de abia în 1971, într-un spectacol cu titlu schimbat, *Zadarnice jocuri ale dragostei*, montat la Teatrul Mic, care se

pare că a dat puține motive de satisfacție. Din precarele surse documentare de care dispunem la ora actuală, e greu să aflăm dacă au fost și altele. Dar sigur e că piesa a fascinat erudite spirite europene, precum Thomas Mann, al cărui erou, Adrian Leverkün, compune pe acest text o muzică a cărei descriere e unul dintre punctele forte ale romanului. Iată că acum, un tânăr regizor, Dan Vasile, se servește de traducerea realizată de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu pe care o revizuiește pentru ceea ce socotește a fi necesitățile spectacolului pe care îl montează la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița.

Sunt suficiente indicii că tânărul director de scenă a intenționat să realizeze o montare cultă și inteligentă, bazată pe un palimpsest al spectacolului popular, așa cum era el imaginat la vremea scrierii piesei. În interiorul acestei matrici stilistice, deopotrivă riscantă și ofertantă, probabil ca un tribut plătit ezitărilor scriiturii, se insinuează o amalgamare de modalități de abordare, a cărei diagramă înregistrează oscilarea de la asumarea necondiționată la parodia muzicală, de la detașarea cenzurată la tușa groasă. La originea acestor multiple indecizii, se află, cred, o timiditate exagerată, o atitudine parcă prea reverențioasă pe care regizorul o are față de partitură, atitudine abandonată pe neașteptate și pentru scurtă vreme, spre a se reveni apoi, pe neașteptate, la ea. Ritmul interior al spectacolului e deficitar, montarea capătă dimensiuni periculoase pentru o reprezentație gândită a fi fără pauză (cam două ceasuri și un sfert) și pe o consistentă parte a ei se cantonează în lâncezeală și plictis. De fapt, mai mult de trei sferturi de spectacol se consumă ca o succesiune de scene și un album de personaje necoagulate într-un ansamblu autentic. În ultimele 15–20 de minute, lucrurile se modifică substanțial în bine, dar nu știu dacă ameliorarea cu pricina nu intervine cumva prea târziu pentru a schimba esențial impresia generală.

Tinerilor regizori li se reproșează adesea că văd prea mult pădurea și ignoră copacii. Marele paradox al spectacolului reșițean e că Dan Vasile ia mai curând în seamă copacii, adică lucrează bine cu actorii, iar scenele examinate individual se validează artistic. Grupurile au relevanță, iar comunicarea dintre actori e bună în interiorul respectivelor grupuri. Problema e că aceste secvențe nu se subsumează unui tot, iar piesele mozaicului rămân independente. Din primul grup fac parte Ștefan Abrudan *(Ferdinand),* într-un bun *contre-emploi*, Constantin Bery *(Berowne)*, Iulian Simionică *(Longaville)* și Florin Ruicu *(Dumaine),* din cel de-al doilea, Iustina Prisăcaru *(Don Adriano de Armado),* subliniind exact fanfaronada personajului, și Cristina König *(Moth),* din cel de-al treilea, Florin Ibrași *(Sir Nathaniel),* Eugen Pădureanu (extrem de riguros în Holofernes) și Sorin Fruntelată *(Dull),* din următorul, Dan Mirea *(Costard)* și Camelia Ghinea *(Jaquenetta),* din cel de-al cincilea, Mălina Petre *(Prințesa Moștenitoare),* Gianina Iconaru *(Rosaline),* Delia Lazăr *(Maria),* Adina Panait *(Katharine)* și Nelu Roman *(Boyet)*. Necazul e că aceste delimitări rămân valabile până la capăt, comunicarea și ștergerea frontierelor dintre ele, altminteri atât de așteptate, sunt precare, indiciu cât se poate de evident că nu s-a desenat limpede ideea spectacolului, mișcarea directoare a regiei. Că montarea stă bine la capitolul morfologie, dar deloc la fel la capitolul sintaxă.

Un ecleraj deficitar (precar poate și din motive ce țin de limitele dotării tehnice a sălii) obliterează intențiile realizării unui clarobscur à la Tintoretto la care aspiră regizorul. Precaritatea luminilor e amplificată de cvasiabsența decorului. Extrem de tânăra scenografă Alexandra Oancea (încă studentă) semnează deopotrivă costume reușite, dar și altele nu tocmai, care în chip evident incomodează

mișcările actorilor. O coloană sonoră din cale afară de conformistă (muzica originală – EINUEIA) își pune amprenta deloc fericit pe spectacol.

Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița – Zadarnicele chinuri ale dragostei **de William Shakespeare. Traducerea: Ion Frunzetti și Dan Grigorescu. Traducerea revizuită, adaptarea și regia artistică: Dan Vasile. Scenografia: Alexandra Oancea. Muzica originală: EINUIEA. Cu: Ștefan Abrudan, Constantin Bery, Iulian Simionică, Florin Ruicu, Iustina Prisăcaru, Cristina König, Florin Ibrași, Eugen Pădureanu, Sorin Fruntelată, Dan Mirea, Camelia Ghinea, Mălina Petre, Gianina Iconaru, Delia Lazăr, Adina Panait, Nelu Roman. Data reprezentației: 1 octombrie 2006.**

Oltița CÎNTEC

Botoșani

Spre atragerea publicului

După o perioadă mai agitată, de convulsii interne provocate de imixtiuni politice și de schimbări la nivelul conducerii, la Botoșani lucrurile, cele teatrale cel puțin, par să se fi așezat în matca lor firească. Formula managerială găsită de autoritățile locale – cu Traian Apetrei, director, și Volin Costin, director artistic, a dat primele ei roade la începutul lui octombrie, când chemarea a sunat pentru **Zilele Teatrului „Mihai Eminescu".** Gândul botoșănenilor a fost să arate criticilor, atâția câți au putut răspunde invitației, în inflația și suprapunerea de reuniuni festivaliere ale perioadei, câteva dintre cele mai importante realizări ale ultimului an. Strategia artiștilor botoșăneni ține de un anumit firesc managerial al momentului: se încearcă atragerea publicului local, fără prezența căruia creația nu și-ar atinge finalitatea, rămânând un act în sine, dar și a publicului învecinat geografic, cel din Suceava, unde nu există o instituție teatrală și unde trupa de la „Mihai Eminescu" susține o microstagiune permanentă, beneficiind și de sprijinul financiar al autorităților bucovinene; se caută implicarea intelectualilor în viața scenică; se mizează pe lucrul cu regizori cu înaltă cotă, unii dintre ei la prima colaborare aici, precum Alexander Hausvater, alții deja deveniți apropiații așezământului, precum Ion Sapdaru; se luptă pentru menținerea unui nucleu stabil de actori, cu care să se poată face un repertoriu solid; sunt creditați regizori tineri, care să impună inovația, cu riscurile aferente.

În această din urmă categorie se înscrie invitarea regizorului Gelu Badea, care a abordat ***A douăsprezecea noapte*** de William Shakespeare, premiera deschizând programul *„Zilelor Teatrului"*. Spuneam cu „riscurile aferente", pentru că nu întotdeauna tinerețea și îndrăzneala regizorală echivalează cu o propunere artistică de bună calitate. În această (neplăcută pentru toată lumea) postură s-a plasat și Gelu Badea. care n-a găsit în resursele sale creative forța de a articula un spectacol coerent. Regizorul a vrut o versiune neconvențională, actuală, și a început prin a umbla la text, scurtându-l masiv. Nu tocmai inspirat, căci a pierdut din vedere logica evenimentelor și nici n-a câștigat în dinamism. Pentru că ceea ce a scurtat din piesă, a întins prin jocul actorilor, iar senzația de lungire inutilă a fost prezentă și chinuitoare. Peter Brook, cel care vorbea despre teatrul mort, spunea că în această artă diavolul se numește plictiseală, iar teoretizările sale se

potrivesc foarte bine ca atribute pentru versiunea scenică în discuție. Intervențiile regizorale nu s-au limitat numai la forfecarea piesei; ele au continuat și cu personajele, pe care directorul de scenă le-a regândit și metamorfozat într-atât încât abia dacă le mai recunoști. Preocupat să se lupte cu Shakespeare (deși, e clar, fac parte din categorii de greutate diferite!), Gelu Badea a uitat (sau n-a mai avut nici timp, nici putere) să lucreze cu actorii. Consecința: fiecare a făcut ce și cât a putut din punct de vedere interpretativ. Destul de puțin! *Orsino* e un Hamlet vlăguit, *Viola* e predictibilă și ternă, *Olivia* e într-o transă inexplicabilă, *Malvolio* e, în ciuda strădaniilor actoricești, ori tocmai de aceea, forțat și artificial. Nimic nu pare să fie la locul său în versiunea lui Gelu Badea: comedia nu mai e comedie; deși textul shakespearian se aude în litera lui (atâta cât a mai rămas), nu are mai nimic din spiritul „Marelui Will". Sunt momente (dese) când se alunecă spre grosier, se cade în vulgar, probabil cu scopul de a plăcea cu orice chip publicului. O budă, ca acelea de la țară, este element principal de decor (!?). Un Trabant roz intră și iese din scenă, fără rost estetic. Doar soluțiile scenografice vizuale realizate de Mihai Pastramagiu dau o pată de culoare în acest spectacol catalogabil cel mult ca mediocru. Nici nu-i de mirare că mulți dintre spectatori au renunțat să-l mai urmărească, la pauză părăsind sala.

În ciuda eșecului cu *A douăsprezecea noapte*, pe care trebuie să și-l asume regizorul, inițiativa botoșănenilor de a coagula un program special sub genericul *Zilele Teatrului „Mihai Eminescu"* trebuie salutată. Trei producții recente, o întâlnire a directorilor de teatru care au dezbătut proiectul de completare a Legii teatrelor și au pus la cale constituirea unei asociații proprii, dezbateri, lansarea *site*-ului oficial al Teatrului „Mihai Eminescu" au fost puncte în agenda *Zilelor*... Organizarea impecabilă, tipăriturile de calitate, dorința echipei de a fi văzută, de a face performanță arată că la Botoșani există un potențial uman și artistic care merită urmărit în continuare.

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani – A douăsprezecea noapte **de William Shakespeare. Regia: Gelu Badea. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Constantin Panait. Cu: Daniela Bucătaru (*Olivia*), Lenuș Teodora Moraru (*Viola*), Petronela Chiribuță (*Maria*), Sorin Ciofu (*Orsino*), Gheorghe Frunză (*Sir Toby*), Cezar Amitroaei (*Sir Andrew*), Bogdan Muncaciu (*Malvolio*), Eduard Sandu (*Feste*), Florin Aionițoaei (*Sebastian*), Ioan Apostoliu (*Curio*), Traian Andrii (*Antonio*), Dragoș Radu (*Fabian*), Mihai Donțu (*Valentin*). Data premierei: 8 octombrie 2006.**

Ruxandra ANTON

Ultimul patriarh

Piesa lui Dumitru Crudu, premiată de UNITER în 2003 drept cea mai bună piesă a anului, *Alegerea lui Alexandru Suțo*, la Botoșani a devenit spectacolul *Ultimul Suțo*, după rescrieri ale autorului care are acest obicei (cum și declară într-un interviu luat de Vasile Gârneț), dar și la cererea regizorului Alexandru Vasilache care a dorit o dezvoltare a intrigii amoroase, ocazie cu care a mai introdus și ideea manipulării politice prin televiziune. Deși „acest text se bazează

Marius ROGOJINSCHI

pe o istorie reală care a avut loc in spațiul carpato-danubian la 13 ianuarie 1821", așa cum scrie Dumitru Crudu, montarea făcută la Botoșani îmi amintește de *Toamna Patriarhului* a lui Gabriel García Márquez, prin viziunea ei suprarealistă, de parabolă extensibilă pe mai multe planuri: caractere umane, evenimente politice actuale, dar și perioada neagră a dictaturii. În timpul vizionării am avut senzația reală că Sutțo este Nicolae Ceaușescu. Alchimia acestui spectacol este ca un fapt de artă de o plasticitate polivalentă, în care intră toate elementele scenice, într-o așa măsură încât lectura lui îți permite dezvăluiri de substraturi, altele decât în textul propriu-zis. Să intrăm puțin în zona decorului lui Mihai Pastramagiu, care nu pare să însemne mare lucru: o cadă și o piesă de mobilier care nu e nici masă, nici scaun, doar un suport lung și îngust, ca o laviță țărănească și care devine rând pe rând și una și alta, ba chiar și pat, însă amănuntul important este desenul din exterior care simbolizează *Coloana Infinitului;* să fie acesta simbolul lanțului fără sfârșit care leagă mentalitatea păguboasă a românului, cea care își dezvăluie ferocitatea măștilor pe scenă? Nici coloana sonoră nu-mi dă alte indicii decât plaiul românesc. Dar și costumele identice ale slugilor, bărbați și femei, de aceeași culoare ca și desenul, în nuanțe de sepia, uniformele bine știute!, m-au dus cu gândul la spiritul de turmă, dar și la un trecut nevoalat încă. Deși coregrafia Victoriei Bucun imprimă ritmul acestui spectacol, tensionează și nuanțează întreg ansamblul ideatic, manierismul ei și faptul că reia unele motive din *Ivan Turbincă,* puțin schimbate, că nu inovează mișcarea coregrafică în așa măsură încât să fie de nerecunoscut, face un deserviciu acestui spectacol care ar fi putut să fie la aceeași valoare ca și modelul. Ce e de remarcat în jocul actorilor este amprentarea cu un aer misterios a fiecărui act scenic (voce, gest, expresie, mișcare), un fel de transă care plutește în toate, o trăire în duhul unor disperări colective care face ca ceea ce se întâmplă să nu aibă importanță, ci cum se întâmplă să atârne mai greu. Sutțo este găsit mort în closetul din curte și adus în fața slugilor care întrerup orice muncă, fiindcă nu mai are cine să le poruncească, după care fiecare conștientizează dezastrul care-i poate aștepta dacă românii sau turcii vor afla că domnitorul lor e mort și vor aduce un altul care o să-i lase pe drumuri când va vedea cât de incompetenți sunt. După care surugiul pune în aplicare planul diabolic de a ascunde moartea lui Sutțo și de a face totul ca și cum el ar fi în viață. Toți sunt de acord, gândindu-se la păstrarea privilegiilor. Scanarea procesului de dezumanizare a slugilor văzute dintr-odată libere este făcută cu lux de amănunte, în maniera comicului absurd și grotesc: de la scenele în care fiecare vrea să-și încerce curajul apărut peste noapte și-i aplică decedatului felurite torturi (de la scuipat până la lovituri de picioare și pumni), la scena în care-l dezbracă și îi iau până și chiloții sau la scena în care toți răsuflă ușurați când află că unul de-al lor care n-a mai rezistat minciunii a fost ucis de mulțimea fanatică doar fiindcă nu l-au crezut că Sutțo e mort, și până la internarea forțată la Psihiatrie a soției lui Sutțo, chiar de către iubitul ei, pentru că îl vroia de soț, nemaisuportând să fie soția unui mort și-i amenință cu deconspirarea. Toate aceste momente sunt bine susținute regizoral, ca elemente-cheie care măsoară dimensiunea degradării umanului de politic și de interese. La ședința divanului pentru viitorul Valahiei sunt folosite filmele mai vechi în care Sutțo ținea discursuri pe care operatorul le modifică după cum bate vântul politic al alegătorilor, pentru că „ Nu contează că e hoit, important este să-l aleagă!". Nu știu cine a făcut filmul, bănuiesc doar că tot regizorul, fiindcă surprinde ticurile, ridicolul și comicul oricărui discurs fabricat și prin filmarea din unghiuri care deformează imaginea reală și-i

dau o înfățișare grotescă; de aici și subtextul manipulării prin televiziune. Trupa joacă omogen și cu o anumită rezonanță care se transmite de la actor la actor, însă aș avea și câteva remarci cu adresă directă: Marius Rogojinschi este deosebit de eficient și de potrivit personajului Suțo, însă Sorin Ciofu, deși ca profil fizic este bine ales (nu am văzut varianta cu Dan Badale), are momente când nu stăpânește bine personajul *(surugiul)* și nu se văd în el stângăciile unei foste slugi care ar trebui să coexiste cu acelea de lider al grupului. Mai există un moment agasant în spectacol, atunci când una dintre spălătorese, repetă, la un interval nu prea lung de timp, replica: „ Și eu care credeam că-i mort de beat, dar el e mort de-a binelea!" (îmi cer scuze dacă nu am citat exact, dar au trecut trei săptămâni de la vizionare). Finalul spectaculos preîntâmpină până și mitul lui Ceaușescu care circulă și în varianta cum că el n-ar fi murit, de fapt: Suțo apare viu și triumfător la brațul soției sale, iar sluga necredincioasă își primește pedeapsa. În decriptarea acestui spectacol, chiar dacă am făcut aplicații pe un fapt concret, doar fiindcă l-am resimțit ca pe un coșmar, asta nu înseamnă că el nu se regăsește în orice altă societate unde puterea opresează, politica e drumul către căpătuială, mass-media e în slujba, ei iar frica dezorientează și dezumanizează.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani – Ultimul Suțo **de Dumitru Crudu. Regia: Alexandru Vasilache. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Victoria Bucun. Cu: Marius Rogojinschi *(Alexandru Suțo),* Cristina Ciofu, Petronela Chiribuță *(soția Lui Suțo),* Daniel Badale, Sorin Ciofu *(Surugiul),* Gheorghe Frunză, Bogdan Horga *(Bucătarul),* Lenuș Teodora Moraru, Gina Pătrașcu *(Spălătoreasa),* Bogdan Muncaciu, Eduard Sandu *(Paharnicul),* Cezar Amitroaei *(Ienicerul)* Andreea Moțcu, Andrii Traian, Mihai Donțu, Radu Dragoș, Crenola Muncaciu, Narcisa Vornicu *(curteni).* Data reprezentației: 10 octombrie 2006.**

Traian ANDRII, Sorin CIOFU, Cristina CIOFU și Adrian SANDU

Iași

Moravuri și năravuri

Avxentie Zagarelli, originar din Georgia, a trăit între 1857–1902, a fost și actor la Teatrul Popular din Tbilisi și a scris drame realiste și comedii de moravuri (*Cum ai venit, așa vei pleca, Țimbireli, Alte vremuri azi trăim*, ș.a.), jucate și traduse în toată lumea. Ion Sapdaru a tradus și adaptat ***Peștitoarele*** după *Hanuma*, o comedie a moravurilor secolului XVIII, arhetip al moravurilor de azi ,când peștitoarele și-au deschis agenții matrimoniale, scrisă cu mult farmec și umor care i-au inspirat toată mașinăria acestui spectacol, unde butaforia lui Nicolai Mihăilă și costumele absolut senzaționale ale Stelei Verebceanu sunt parte vie din ea. Spectacolul începe cu o imagine monumentală: în fundal, la o masă lungă cât lățimea scenei, în clarobscur; Balanzone și prietenii lui de pahar, însoțiți de desfrânatele orașului, petrec în mare veselie. Rând pe rând, panourile uriașe de carton pictat cu imaginea interioarelor și exterioarelor, ultimul panou fiind cel al blazonului contelui Balanzone (pecetea rangului său nobil, completată cu simbolul năravului său: un butoi din pivnițele cândva pline). Însă magia monumentalului se rupe: intrăm în plină discordie a acestei familii ruinate de viciul de nestăvilit al lui Balanzone, locul care devine un teren de luptă al celor două peștitoare rivale, pentru că este râvnit de negustorul Brambazzi care are bani, are o fată frumoasă de măritat, dar nu are blazon. Peștitoarea era cea care făcea jocul într-o lume în care sentimentele și morala n-aveau loc. Regizoral s-a preferat această viziune de realism privit printr-o oglindă concavă pentru a scoate caracterele găunoase ale unei lumi pline de vicii și ușor de compromis. Uneori s-a plusat pe bufonerii și ridicol, ceea ce a împins spectacolul către publicul larg, fiindcă publicul, vrem nu vrem!, se distrează până la delir la asemenea scene. Însă nu la fel de manipulată spre caricaturalul strident este povestea de dragoste dintre Angela și Leandro; aici găsim un rafinament și o tonalitate a jocului convingătoare emoțional, mai ales în scena în care Leandro dansează cu bunica Batista, de un umor picant. Deosebit de bine realizată este și scena din piață, cu negustorii care se înșală între ei pentru a vinde fiecare mai mult decât vecinul lor (aici Daniel Busuioc joacă un evreu perfect recognoscibil), cu jandarmul care trece să i se umple sacoșa pentru a „închide ochii" la neregulile negustorilor, cu certurile autentice dintre negustori care ajung la apogeu când cele două peștitoare se păruiesc pur și simplu. O altă scenă remarcabilă este cea în care Gasparina pătrunde în casa lui Balanzone ascunsă chiar într-un butoi, iar planul ei de deturnare a căsniciei pusă la cale de Farfarella este conceput pe capacul butoiului pe care urcă apoi Pasqualito, într-un acces de dragoste pentru Gasparina. Sunt multe scene care dovedesc că decupajul regizoral este unul minuțios construit și în deplină concordanță cu textul piesei și, dacă nu s-ar fi șarjat pe acel comic de suprafață, acest spectacol ar fi putut fi aproape de unul foarte bun. Anne Marie Chertic smulge hohote de râs și aplauze, într-un joc energic, voluptuos, construind o Gasparina bătăioasă, cu multe nuanțe schimbătoare, de la agresivitate la blândețe, de la feminitate la masculinitate și grotesc – prin exotismul jocului ei mi-a amintit de femeile lui Gauguin din insulele Tahiti. Pușa Darie aduce o Orsola impetuoasă, dar ușor de

manevrat în slăbiciunile ei de către fratele Balanzone, pe care Teodor Corban îl interpretează pe acesta cu multă veridicitate, scoțând din ipostazele de beţivan un personaj simpatic (de remarcat este că starea de ebrietate a personajului este jucată firesc, fără exagerări inutile). Deşi trupa joacă la unison, se cuvine să fie menționați Emil Coşeru (făcând dintr-un Brambazzi dispus să dea oricât pentru un blazon, un personaj credibil, cu farmec şi prestanță), Tatiana Ionesi (bine portretizând pe cealaltă peţitoare, Farfarella, o femeie ambiţioasă, invidioasă şi isterică în fragilitatea ei), Radu Ghilaş (joacă un Tonino uşor clovnesc şi buclucaş, dar care se încadrează în profilul personajului), Anca Andrei (o Angela suavă, cu farmec de fetiță de pension), Dumitru Năstrușnicu (în rolul lui Leandro, aduce acea amprentă a tânărului ingenuu îndrăgostit, constrâns să se abțină în pornirile sale tandre aflate în paza privirii vigilente a bunicii iubitei), Silvia Popa (cu o anume forță de a tensiona prin candoare, susține partitura lui Batista, bătrâna sentimentală care lasă îngăduinței un timp de aşteptare pentru ca dragostea pură a celor doi tineri să se împlinească), dar şi de Constantin Puşcaşu (care face din Pasqualito un personaj emblematic al breslei de secretari şi contabili aflați în slujba negustorilor: astenic, zgârcit, timid, fricos). Deşi o construcție solidă, dinamică, cu mult umor de situație şi de limbaj, dar şi bufonerii care fac deliciul publicului larg, acest spectacol lasă o impresie de teatru uşor prăfuit. Spectacolul se încheie prin aceeaşi imagine monumentală, uşor modificată de evenimentele care-au transformat bordelul şi cârciuma într-o nuntă cu două mirese şi trei miri: superb momentul în care Gasparina dansează pe masă în rochie de mireasă! Oare de ce mireasa lui Balanzone nu a mai ajuns la nuntă? În schimb, prostituatele ies din rândul mesenilor şi-i cer Farfarellei, noua regină a peţitoarelor, să le mărite cu un blazon, schițând un dans lasciv pe momentul muzical *Mariţa*.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iaşi – Peţitoarele **după *Hanuma* de Avxentie Zagarelli. Traducerea, scenariul şi regia: Ion Sapdaru. Decor: Nicolae Mihăilă. Costume: Stela Verebceanu. Cu: Anne Marie Chertic *(Gasparina),* Tatiana Ionesi *(Farfarella),* Puşa Darie *(Orsola),* Silvia Popa *(Batista),* Petronela Grigorescu *(o precupeață),* Irina Răduțu Codreanu *(a doua precupeață),* Brânduşa Aciobăniței *(a treia precupeață),* Anca Andrei *(Angela),* Teodor Corban *(Balanzone),* Emil Coşeru *(Brambazzi),* Radu Ghilaş *(Tonino),* Constantin Puşcaşu *(Pasqualito),* Dumitru Năstrușnicu *(Leandro),* Gelu Zaharia *(prințul bătrân, primul negusor, primul prinț),* Cătălin Tudor Manea *(polițistul),* Daniel Busuioc *(al doilea prinț, al doilea negustor, al treilea prinț),* Ionuț Dumitru *(al treilea negustor),* Georghe Nistor *(Bernardo),* Petru Budeanu *(Marcello).* Data reprezentației: 21 octombrie 2006.**

Mircea MORARIU

Constanța

Vodevilul lugubru al vieții

În cartea *De la „Ion" la „Ioanide" – prozatori români ai secolului XX*, Nicolae Balotă îl consideră pe Max Blecher a fi „ un Filoctet a cărui viață a însemnat un şir al patimilor". Născut în 1909, Blecher a decedat în 1938 din cauza unei tuberculoze la coloana vertebrală. Firește că boala îşi va pune amprenta asupra

scrierilor sale, însă, așa după cum observa regretatul Radu G. Țeposu, un împătimit de opera lui Blecher, autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată* a fost unul dintre aceia ce a izbutit să înfrângă clișeele vremii și „să facă din boala lui o experiență cu adevărat tulburătoare". În *Jurnalul* său, André Gide nota că „bolile sunt chei ce ne pot deschide anumite uși. Cred că sunt anumite uși pe care numai boala le poate deschide. Există o stare de sănătate care nu ne îngăduie să înțelegem orice". Poate că tocmai boala i-a permis lui Blecher să pătrundă în voltele delicate ale psihologiei, să exploreze magma subconștientului spre a-i revela dimensiunile lui ciudate și adesea neverosimile. Blecher nu a scăpat, așa după cum constată Radu G. Țeposu (a se vedea prefața la volumul editat în 1999 în colaborare de Editura Aius și Editura Vinea) de plasa prejudecăților, fiind considerat fie un bolnav refugiat în literatură, fie un impudic din stirpea naturaliștilor, preocupat să-și exhibe durerile, crizele, convulsiile. De altminteri, jurnalul său de sanatoriu intitulat *Vizuina luminată* începe în felul următor: „Tot ce scriu a fost cândva viață adevărată. Și totuși, când mă gândesc la fiecare clipă care a trecut în parte, și caut s-o revăd, s-o reconstitui, adică să-i regăsesc anumita ei lumină și anumita ei tristețe sau bucurie, impresia care renaște este înainte de toate aceea a efemerității vieții care se scurge și apoi, aceea a lipsei totale de importanță cu care se integrează aceste clipe în ceea ce numim, cu un singur cuvânt, existența unui om. S-ar zice că amintirile în memorie se decolorează exact ca și acelea pe care le păstrăm în sertare". Asta înseamnă că Blecher ar putea fi încadrat în ceea ce se cheamă „epica autoreferențială", deși sunt cercetători care nuanțează clasificarea, spunând că proza sa ar fi de fapt una (anti) autobiografică. Blecher însuși recunoaște în *Vizuina luminată* că îi este tot mai greu să stabilească granița între realul trăit și realul visat. Poate tocmai de aceea, Emanuel, personajul principal cu funcție mai curând de observator implicat și centralizator decât de narator din ***Inimi cicatrizate*** preferă existența nocturnă și visul. Și cred că nu întâmplător faptele pe care le reține spectacolul pe care Radu Afrim îl realizează în principal după acest roman la Compania „Ovidius" a Teatrului Național din Constanța transferă o patină de oniric și asupra evenimentelor diurne, contribuind astfel la punerea în scenă a unui veritabil vodevil lugubru, marcat de permanenta preocupare a evitării căderii în exagerare.

Dramatizarea, în care alături de *Inimi cicatrizate* se găsesc fragmente din *Vizuina luminată* și poemul *Pe țărm,* demonstrează din partea lui Radu Afrim o înțelegere superioară a operei lui Blecher, înțelegere obținută cu un anume preț al supunerii orgoliului dramatizatorului-regizor în fața specificităților scriiturii. De unde posibila și, cred eu, falsa impresie că lucrarea dramaturgică nu ar fi suficient de apăsat teatrală. Firește că Radu Afrim subliniază ideea că marea dimensiune a acestei literaturi e tragicul, fără a insista însă pe un anume *eu* tragic accentuat. În consonanță cu idealul blecherian, Afrim se concentrează asupra bizarei aventuri de a fi om, o aventură devenită cu atât mai ciudată atunci când omul ajunge să însemne o simplă alcătuire de organe, așa cum se întâmplă mai întâi în cazul lui Quintonce, iar mai apoi în cel al Isei. Toți cei pe care boala îi adună în sanatoriul de la Berck-sur-Mer sunt, după cum spune Quintonce, „niște eroi negativi" ce au ratat ocazia de a fi Cezar. Ernest, prietenul lui Emanuel, pentru care *instalarea în nenorocire* a devenit aproape o voluptate și vindecarea ceva nu tocmai dorit, crede că atunci când „cineva a fost scos odată din viață și a avut timpul și calmul ca să-și pună o singură întrebare cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru totdeauna". Teama confruntării acestei otrăvi cu viața de dincolo de spațiul

Turchian NASURLA, Mihai SMARANDACHE, Lana MOSCALIUC, Bogdan BUCĂTARU, Loredana LUCA, Marian ADOCHIȚEI

protector al sanatoriului e cu profunzime surprinsă de Blecher și adecvat transpusă în spectacol. De o asemenea otravă nu te scapă nici prietenia (care se înfiripă între Ernest și Emanuel), nici dragostea (atâta câtă e între Tonio și Contesa Wandeska ori între Emanuel și Solange), nici jocul de cărți a cărui miză e viața, nici marea, unde „pe țărm oamenii, ca niște sinucigași scăpați de la moarte/ visând, fumând, se plimbă pe-nserat".

Asumându-și curajul dramatizării, Radu Afrim a nutrit dorința ca textele lui Blecher să devină spectacol fără să le afecteze masiv structura formală, dar și fără să modifice substanța ce încorporează în ea tensiunea epicului. Combinarea imaginilor filmate ce respectă o retorică teatrală specifică regizorului (imagini în care Radu Afrim e preocupat să respecte obsesiile lui Blecher pentru spațiu și pentru distincția dintre interior și exterior), cu scurte apariții individuale ce, fie rezumă, fie plasează acțiuni într-o relație voit tautologică cu ceea ce se proiectează pe ecranul din spate, dar și cu acțiunile propriu-zise și dialogul conferă un ritm și o alură speciale spectacolului. Ca mai totdeauna, Afrim concepe un prolog ale cărui componente vor fi riguros explicitate pe parcursul reprezentației. În față, o bătrână diformă frământă într-o covată un material alb, un ghips din care vrea să dureze un cal, iar în plan secund, un cuplu se îmbrățișează. Erotismul, fantasmele, amintirea unor aspirații de odinioară pot ele atenua tragicul bolii, al lipsei de orizont, de viitor? Emanuel, cel care venit la sanatoriu, își face ucenicia cu boala, caută o soluție de reechilibrare în relația cu Solange, relație febrilă și convulsivă, ritualică, deopotrivă stereotipă. Echivalențele scenice pe care le găsește regizorul împreună cu actorii Marian Adochiței și Nicoleta Lefter (amândoi foarte buni) pentru surprinderea raporturilor

contorsionate dintre Emanuel şi Solange îmi par cu totul excepţionale. Lui Radu Afrim nu-i scapă nici să expliciteze obsesiile din prolog ale Evei (excelentă într-un rol de compoziţie Lana Moscaliuc). Dar până la explicitarea prin verbalizarea din final, cu totul aparte e scena în care personajul scoate de peste tot gramofoane mici de ghips, substitute ale gramofonului lui Quintonce, obiect dorit, promis şi apoi pierdut de personajul ce, dincolo de diformitate, ascunde o cumplită doză de tragism, căci lui viaţa i-a refuzat totul. Scena în care toţi pensionarii sanatoriului sunt asimilaţi, după moartea lui Quintonce, unor paiaţe dezlănţuite frenetic într-un ritual păgân al morţii, e dintre cele mai percutante, asta în pofida faptului că spectacolul în sine devine mai emoţionant în secvenţele în care sugerează decât în cele în care arată. După cum agonia transformată într-o izbucnire de ilaritate, cu accente convulsive şi groteşti, a lui Quintonce (personaj în care Mihai Smarandache are şansa fructificată a unui rol de zile mari) e iarăşi una de puternic impact.

Cred însă că marele pariu al lui Radu Afrim şi locul în care se concentrează originalitatea montării sale de acum nu sunt acelea de a construi un spectacol bazat pe imagini-şoc. Ci, din contră, de a realiza o montare cu subtile amplitudini tragice şi cu accente de tragicomedie (aici trebuie menţionată contribuţia aparte a actorului Emilian Oprea, zâmbetul ironic-trist, uşorul cinism insinuat) prin revenirea la cuvânt. Regizorul practică un veritabil cult al cuvântului, al sensibilităţilor pe care acesta le poate traduce, fascinat de felul în care Blecher a pus în vorbe crize, coşmaruri, viziuni diurne ori nocturne, frenezii senzoriale, a construit fiinţe alterate ori reificate. Reînscenarea lumii se face deopotrivă în romanul lui Max Blecher, dar şi în spectacolul constănţean prin cuvinte, prin căldura şi profunzimea textului. Afrim ştie că Emanuel e un „privitor ca la teatru" iar întru edificarea acestui teatru regizorul mizează în chip temerar pe capacitatea de a juca a cuvintelor, dar şi pe capacitatea sperată de a asculta şi de a simţi a spectatorilor. Tocmai de aceea Afrim le cere actorilor să joace povestea ca poveste, stimulându-le capacitatea de a surprinde esenţa care face ca spaţiul povestirii şi al comentariului să nu funcţioneze ca voci diferite. Iată motivul pentru care se cuvin evidenţiate evoluţiile actorilor Diana Lupan (o stranie *Wandeska),* Georgiana Mazilescu (cu un tragism bine surprins în mimica personajului *Isa),* Dan Zorilă, Bogdan Bucătaru, Cristina Oprean (o apariţie delicată în *Doamna Tils),* Diana Cheregi, Alexandru Mereuţă (bună teatralitatea acuzată din desenul *Omului cu pietre),* Turchian Guzin Nasurla, Remus Archip, Loredana Marilena Luca şi ale copiilor Ionuţ Tunescu şi Sorina Urzică. După cum e demnă de relevat forţa de sugestie izvorâtă din economicitatea scenografiei gândită de Alina Herescu, mai cu seamă în felul în care e „adusă" pe scenă vila *Elseneur.* Să mai subliniem puterea de semnificare a luminii din spectacol ce induce peste tot sugestia „amintirilor decolorate" despre care vorbea Blecher.

Teatrul Naţional din Constanţa, Compania „Ovidius" – Inimi cicatrizate **după Max Blecher. Dramatizarea, regia artistică, coloana sonoră, filmări: Radu Afrim, Scenografia: Alina Herescu. Videoartist: Florina Titz. Cu: Marian Adochiţei, Lana Moscaliuc, Nicoleta Lefter, Emilian Oprea, Mihai Smarandache, Diana Luoan, Georgiana Mazilescu, Dan Zorilă, Bogdan Bucătaru, Cristina Oprean, Diana Cheregi, Alexandru Mereuţă, Turchian Guzin Nasurla, Remus Archip, Loredana Marilena Luca, Ionuţ Tunescu, Sorina Urzică. Data premierei: 28 octombrie 2006.**

Ion JURCA ROVINA Timișoara

Păcală, justițiarul

Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin" din Timișoara are, în ciuda dimensiunii sale, o orientare repertorială extinsă. Pe mica lui scenă a fost adaptată, de pildă, să „încapă" *Cartea junglei* a lui Joseph Rudyard Kipling, într-o dramatizare și regie semnate de Horia Dan Ionescu. Și încă într-o formulă de *musical*, cu scene în continuă schimbare, personaje interpretate de actori sau actori cu păpuși, invenții scenografice, coloratură în costumație (Vasile Laza Lihor) și muzică (Ilie Stepan) în preaplinul ei. Un spectacol cu multă investiție de imagine și sunet, spațiul scenic dobândind farmecul altei proiecții în amplitudine.

Un mare efort de adaptare presupune și montarea actualei premiere ***Păcală,*** cu un text de Ștefan Sasu (fostul actor al Naționalului timișorean), după Petre Dulfu și Ion Creangă. Pe suprafața câtorva metri sunt sugerate pentru spectatorul copil distanțele între casa lui Păcală cu frații lui și pădure sau casa Popii, prin câteva elemente de decor într-o picturalitate naivă, în viziunea lui Emil Grama. Ca regizor, Ștefan Sasu (aflat la al doilea său spectacol aici, după *Fata babei și fata moșneagului* de Ion Creangă), proiectează spectacolul din start (prin gura Povestitorului) ca pe o poveste moralicească. Personajul însuși este exemplul.

Păcală ăsta dobândește vaca, o vinde stejarului și-și ia cinstit banii – tocmiți prin învoială – din comoara descoperită, după ce a aplicat sancțiunea amânării cu

securea. (Se vede că Păcală nu e un mioritic liric, ci unul înarmat cu sabia dreptății împotriva hrăpăreților.) Pentru cinstea lui, Vocea divină îl înzestrează cu farmecul unui fluier (vezi și turbinca lui Ivan). Așa pornește el să-l judece pe slujitorul Domnului, Popa, pus pe căpătuială cu japca. Rezistent la încercări, argatul se învoiește cu gândul la dreptate și lecția pedepsei. Adică, nu e de glumă. Află asta și dracii la moara lor, și soacra și nevasta stăpânului, iar în cele din urmă, însuși Popa.

Așa că morala e *povara* lui Păcală, hazul devenind secundar. Asta și prin selecția secvențelor, isprăvilor celui care pornește cu ușa casei după el, dar nu se prea ține de șotii pe parcursul semănat cu destul absurd. De aici și un chip mai șiret și abil decât hazos, conferit personajului de către interpretul lui, Călin Ionescu, care are o siguranță molipsitoare în isprăvile păcălești ale eroului, lăsându-l cu tâlc ascuns sedus de ceilalți. Partenerul de joc cel mai tare îi este Popa, nuanțat cu apăsată veridicitate de către Doru Maniu, adevărat la chip, dar și caricaturizat pe măsura faptelor și inventivității părintelui. Personajele celelalte sunt jucate între întruchipări reale și deghizări, cum ar fi Maria Kristofoletti *(Un sătean, Un hoț, Joiana, Un drac),* Laurențiu Pleșa *(Primul băiat, Măgarul),* Adrian Balint *(Al doilea băiat, Un drac),* Cristina Visnyei *(Fiul Popii, Un hoț),* Gina Macovei (în bine individualizată *Soacra Popii și Un hoț).* Intermezzourile cântate (muzica: Marius Mihalca) dau ritm și înviorează povestea din care nu lipsesc nici câteva păpuși (oile), – toate ca să-l facă mai accesibil copiilor pe vestitul Păcală, lăsându-se, până la urmă, „păcăliți" și la aplauze.

Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin" Timișoara" – Păcală, **text de Ștefan Sasu după Petre Dulfu și Ion Creangă. Regia: Ștefan Sasu. Scenografia: Emil Grama. Muzica: Marius Mihalca. Cu: Doru Maniu:** ***(Povestitorul, Moșneagul, Popa),*** **Călin Ionescu** ***(Păcală),*** **Laurențiu Pleșa** ***(Primul Băiat, Măgarul, Un drac),*** **Adrian Balint** ***(Al doilea băiat, Un sătean, Câinele, Un drac),*** **Maria Kristofoletti** ***(Joiana, Un hoț, Un sătean, Un drac),*** **Cristina Visnyei** ***(Un hoț, Un sătean, Fiul Popii),*** **Gina Macovei** ***(Un hoț, Soacra Popii).*** **Premiera: 29 octombrie 2006.**

Constantin PARASCHIVESCU Radio

Taina cerșetorului

„E o modă" – zice în piesa sa, ***Cerșetorul,*** tânărul dramaturg Costin Manoliu. *„Oamenii nu mai au ascunzișuri. Sunt din ce în ce mai sinceri. Dau la iveală toate angoasele, nemulțumirile, secretele".* Drept pentru care creează un personaj ce-și destăinuie într-o confesiune destinul. Un anonim ghinionist în cursa vieții, unde – cum spune o vorbă – cine aleargă mai iute ajunge mai departe și mai bine. Un ins oarecare, ce a parcurs o experiență care l-a ridicat o clipă pe culmile râvnite de bunăstare și năzuințe împlinite și l-a doborât apoi brusc, brutal, nemilos sub condiția comună. *Cerșetorul.* îi spune Costin Manoliu, și îl aduce în sala de spectacol a unui club, Clubul „La SCENA", ca să

Mihai BICA
Foto: Ovidiu F. Zainea

se adreseze cald, prietenos celor prezenți acolo, într-un monolog intitulat *Taina cerșetorului.* Cald, prietenos, dar trist. *„Cum să nu fiu?"* – exclamă protagonistul, pus să-și dezvăluie taina. *„Acum stau în fața clubului care a fost cândva al meu și aștept mila celor care intră și ies".*

Trebuie să precizez că un club numit „La SCENA" există aievea în București și acolo se reprezintă, începând din 8 mai 2006, *Taina cerșetorului*, în interpretarea protagonistului radiofonic, actorul **Mihai Bica** de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov. Sigur, Clubul „La SCENA" n-a fost al eroului invocat aici. E un pretext al autorului, care fructifică în ficțiunea sa date ale realului pentru sublinierea mai verosimilă și de efect a confesiunii dramatice. Din acest punct de vedere, și Costin Manoliu e la modă cu textul său, pentru că, de mai multă vreme, în reprezentații ale trupelor particulare îndeosebi și în ambiențe neconvenționale, se prezintă spectacole-monolog, foarte des interactive, cu solicitarea publicului la replică.

E la modă Costin Manoliu, pentru că textul său ne împărtășește problemele și gândurile unui personaj din zilele noastre, care se introspectează cu maximă seriozitate și sinceritate, dezvăluindu-și lumea lăuntrică, fără să se eschiveze de la interogațiile fundamentale ale existenței. O meditație francă și bărbătească, unde cerșetorul e sugestia figurată a tuturor acelora în care se zbate un suflet. *"În noaptea aceea am avut un vis în care mi s-a arătat mama. Mi-a spus că acolo unde e ea, în împărăția lui Dumnezeu, sunt mulți oameni care aici pe pământ au fost cerșetori. Mai mulți decât cei care au fost parlamentari, miniștri, afaceriști".*

E la modă în sens profund, pentru că prospectează adâncimile, nu banalitatea lucrurilor. Vede, ca eroul său, mai bine realitatea când inima i se umple de toată durerea lumii. Seismograf viu și ascuțit, cu luciri în cuget. Folosește versuri de Nichita Stănescu și Emil Brumaru, fragmente din Gogol și Shakespeare, o reflecție de-a lui Beaumarchais, un pasaj din Nikolai Erdman. *"Ce rost au visurile, iluziile?"* – se întreabă. *"De ce nu țâșnește din mine un fluviu de lumină caldă care să schimbe lumea într-o clipită?"* Își pune generos și grav problema rostului esențial. Și ca mulți dintre noi în clipe de intimă taină, uimiți de mirajul bolții, nedumerirea: *"De ce nu-mi cresc aripi ca să pot zbura?"*

E la a patra piesă Costin Manoliu, a patra lucrare de ficțiune, după debutul radiofonic cu *Lacrimi de sânge*, debut premiat la Gala UNITER 2003. Și tot ca atunci, constat că nu ține deloc să epateze cu demersul său dramatic, nu solicită sensibilități speciale pentru audiență, e autentic, concis, direct, într-o comunicare firească cu cugete semene, care neliniștește. Și astfel se exprimă și vocea energică, voluntară, a lui Mihai Bica, parcă înadins fără nuanțe, apăsând doar revelația gândului, adevărul mai greu și mai important de transmis, în dialog – dacă se poate spune așa – cu sunetele unor instrumente care însoțesc și punctează inspirat sensurile unor mărturii, cu ecouri muzicale regizate de Stelică Muscalu. La saxofon – Cătălin Milea, la percuție – Dan Incrosnatu. Ca de obicei, regia artistică a lui Cristian Munteanu asigură tonalitatea adecvată specificului dramatic, iar înscrierea textului în ciclul *„Dramaturgi români contemporani"* de către redactorul și coordonatorul de proiect Magda Duțu e un veritabil câștig profesional. Echipa care a realizat spectacolul cu *Taina cerșetorului* a fost completată de ing. Luiza Mateescu – regia tehnică și Milica Creiniceanu – regia de studio. În alte roluri: Sibila Oarcea, Silvia Codreanu, Gheorghe Pufulete și Marin Cârstea.

Luminița VARTOLOMEI

Operă

Noroc cu francofonia...

Pentru cineva care n-a mai ieşit din țară de tot atâta vreme câtă a trecut de când **Ruxandra Donose** a părăsit-o definitiv, spre a deveni un cetățean (de vază!) al lumii (teatrului liric), mă pot consola cu gândul că fac parte totuşi dintre puținii fericiți ce au avut şansa de a urmări „pe viu" mai toate evoluțiile de pe scenele româneşti ale acestei cântărețe care a cucerit deopotrivă publicul european şi pe cel nord-american, de la Opera de Stat din Viena şi până la Metropolitanul newyorkez.

Am văzut-o, încă din primii săi ani de studiu la clasa Georgetei Stoleriu, în *Profesorul de muzică* al lui Pergolesi (unde cânta şi la clavecin!), în *Liliacul* lui Johann Strauss (unde, întruchipându-l pe Prințul Orlovski, a creat – cum afirmam atunci – „un rol memorabil, conferind personajului întreaga strălucire pe care cântul şi jocul său o emană") şi în toate celelalte montări ale Conservatorului dintre 1985 şi 1989, culminând cu spectacolul de diplomă al promoției sale, căruia Opera bucureşteană i-a pus la dispoziție scena ei: *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. (Scriam elogios, cu acel prilej, despre „interpreta Rosinei, mezzosoprana Ruxandra Donose, în a cărei personalitate artistică seducătoare frumusețea glasului şi ştiința întrebuințării lui, admirabilă – şi în sensul de uimitoare! – în dificilele pasaje de coloratură ce abundă în partitură, se îmbină cu inteligența şi sensibilitatea construirii personajului şi a relațiilor lui cu partenerii".)

Marius Vlad BUDOIU şi Ruxandra DONOSE

Am revăzut-o, la câțiva ani după stabilirea ei în străinătate, onorând invitația lui Cristian Mihăilescu (pe atunci directorul Operei din Constanța) de a cânta în câteva dintre spectacolele teatrului său. Iar evenimentul avea loc la scurtă vreme după ce mezzosoprana românică uimise lumea muzicală occidentală cu a sa Carmen blondă și rafinată, în totală contradicție cu imaginea tradițională a eroinei lui Georges Bizet.

Așa că acum – mai precis, la 26 septembrie 2006, când Ruxandra Donose a venit să susțină același rol în spectacolul ***Carmen*** de la Opera Națională din București, pe o scenă pe care nu mai călcase de 16 ani și într-o montare a unui teatru cu care nu mai colaborase niciodată până atunci (din vina cui, oare?!) – aveam deja un termen de comparație. Ei bine, eroina pe care o propune azi cântăreața noastră seamănă și nu seamănă cu cea de-acum un deceniu: este, ca și atunci, lipsită de orice urmă de vulgaritate, fascinația pe care o exercită asupra sexului opus fiind datorată mai degrabă unei distincții naturale, decât senzualității debordante; dar, spre deosebire de aceea, este de o naturalețe, o degajare și o poftă de viață ce-i erau cu totul străine făpturii ușor stranii de odinioară, ce arăta și se purta cam ca Marina Vlady în filmul *Vrăjitoarea* (dacă asta poate spune ceva cititorilor actuali...). Brunetă și cochetă totuși, dar fără ostentație (fie că dansează de plăcere, în vârful mesei, acompaniindu-și mișcările cu tamburina; fie că, în ritmul castanietelor de ea mânuite, își țese ca un păianjen plasa fermecată, rotindu-se hipnotic în jurul victimei sale sigure), această Carmen este un exemplar pe cât de original în galeria celor create de-a lungul timpului, pe-atât de credibil dintr-o perspectivă contemporană asupra psihologiei feminine.

Evident, cântul Ruxandrei Donose este în perfect acord cu jocul scenic astfel elaborat, nelăsând nici o clipă impresia efortului necesar pentru ca vocea să răzbată dincolo de veritabilul zid al sonorităților instrumentale ce se ridică din fosă (căci până și corul lui Stelian Olariu este pe alocuri acoperit de orchestra dirijată de către Adrian Morar!) sau pentru ca glasul său să se armonizeze cu acela deosebit de amplu și de penetrant al tenorului Marius Vlad Budoiu.

Invitat de la Opera Română din Cluj, interpretul lui Don José a înțeles și redat în toată complexitatea lor sentimentele contradictorii ce-l animă pe tragicul personaj al lui Prosper Mérimée. O plăcută surpriză au constitui-o, de asemenea (pentru mine, care n-am mai avut ocazia de a-i urmări în aceste roluri), Ștefan Ignat și Roxana Briban, ale căror creații au imprimat autenticitate și relief unor figuri de plan secund (Escamillo și – respectiv – Micaëla), îndeobște unidimensional concepute. Alături de ei, Mihai Lazăr *(Dancairo)* și Valentin Racoveanu *(Remendado),* Simona Neagu *(Frasquita)* și Sidonia Nica *(Mercedes),* Ștefan Schuller *(Zuniga)* și Florin Simionca *(Morales)* au contribuit și ei la succesul „Spectacolului extraordinar", așezat sub sigla celui de-al XI-lea „Sommet de la francofonie".

Noroc că această reuniune internațională a impus înscrierea în program a lucrării unui compozitor francez, jucată în limba franceză, de către interpreți români reprezentativi (și la nivel mondial!), căci altminteri cine știe dacă Ruxandra Donose ar mai fi ajuns să cânte vreodată pe scena Operei bucureștene...

Roșu și alb

Nu, rândurile de mai jos n-au nici o legătură cu romanul neterminat al lui Stendhal, pentru a cărui primă ediție critică titlul acesta (amintind de marele succes al autorului ce scrisese deja *Roșu și negru*) a fost ales dintre cele nu mai puțin de opt la care s-a gândit creatorul lui *Lucien Leuwen* până în 1836, când și-a abandonat definitiv eroul; roșu și alb reprezintă în cronica de față doar culorile fundamentale din

noul limbaj cromatic pentru care scenograful Cătălin Arbore a optat astăzi, după reușita de acum doi ani cu binomul alb-negru, atât de expresiv folosit în montarea operei *Mefistofele*, realizată tot în tandem cu regizoarea Anda Tăbăcaru.

Firește, în primul act al operei ***Manon Lescaut*** de Puccini contrastul dintre puritatea fecioarei pe cale să se călugărească și viitorul ei de curtezană (pe care îl sugerează decorul sângeriu, de cabaret parizian actual, al Hanului din Amiens) aproape că se impunea de la sine; din păcate, însă, teatrul liric e îndeobște populat de cântăreți supraponderali, cărora albul costumelor moderne le subliniază nefericit corpolența, astfel încât scena pare invadată de o armată de chelneri bine hrăniți. De altfel, doar un papion negru îl deosebește pe *Hangiu* (Ion Dimieru) de cavalerul *Des Grieux* (Kamen Chanev), și, în plus, ambii poartă pe braț câte o cârpă albă: ștergarul profesional, respectiv șalul lui Manon! Cea mai dezavantajată este *Manon* însăși (Mariana Colpoș), chiar și ținând cont de faptul că, oricum, nici o soprană cu glasul pretins de partitura lui Puccini n-ar putea arăta ca o tânără de 18 ani. Iar singurul personaj îmbrăcat în roșu (tunica) și negru (pantalonul) – *Lescaut* (Vicențiu Țăranu) – sugerează aici mai degrabă o combinație între Pristanda și Cetățeanul turmentat ai lui Caragiale, decât ținuta unui ofițer francez, fie el și dispus să se transforme în codoșul surorii sale... În acest context, apariția lui *Geronte* (Ștefan Schuller) are un efect contrar aceluia scontat: înalt și suplu, înzestrat cu o distincție naturală și cu un farmec incontestabil (în mod paradoxal, accentuat de chelia totală prin care s-a încercat a fi îmbătrânit), el polarizează nu numai interesul, dar și – involuntar – simpatia publicului.

Public destul de eterogen, la această... avanpremieră (căci premiera de a doua zi a fost rezervată unui eveniment monden, unde criticii muzicali n-au avut acces) prin care stagiunea Operei Naționale s-a deschis oficial (adică beneficiind și de discursul directorului Cătălin Arbore, ce a părut inițial un demers de *captatio benevolentiae* adresat tuturor spectatorilor și s-a dovedit în cele din urmă un apel doar către foștii soliști ai teatrului, cărora am dedus că reprezentația le fusese dedicată): înainte de ridicarea cortinei, o doamnă în vârstă din stânga mea își întreba soțul dacă regia spectacolului o fi aceeași ca la repetiția generală văzută în ajun, iar la sfârșitul actului

III, o tânără din dreapta mea îi cerea companioanei sale să n-o mai căineze pe Manon (care tocmai era deportată în America), căci până la urmă... dragostea va învinge! (Se vede treaba că, în ajun, ea nu fusese la Operă, ci la acea „Carmen cu happy-end" cu care Goran Bregovici s-a prezentat de astă dată în fața bucureștenilor...)

Revenind la contribuția artistică a lui Cătălin Arbore, trebuie să spun că recunoscutul său talent în materie de costume și-a luat pe deplin revanșa în actul II, unde auriul bogăției se adaugă culorilor de bază și unde madrigalul pe care Geronte i-l închină lui Manon îmbracă (și cu aportul coregrafului Mihai Babușka) aspectul unuia dintre celebrele balete de la curtea Regelui-Soare. Pe de altă parte, luminile pe care tot scenograful le-a conceput sunt foarte inspirate; numai preludiul la actul III este cam prea întunecat, lăsând cu greu să se întrevadă frumusețea dansului în care, simbolic, se întâlnesc spiritele celor doi eroi (întruchipate cu grație și virtuozitate de către balerinii Corina Dumitrescu și Gigel Ungureanu).

Nu pot trece însă cu vederea alura de frizer din Ferentari a aceluia care, la începutul actului II, o coafează pe Manon; intruziunea într-o altă epocă istorică a unor elemente contemporane – procedeu la care Anda Tăbăcaru recurge cu obstinație – mi se pare deosebit de indigestă din punct de vedere estetic, pe lângă faptul că numai un public de tot sărac cu duhul ar avea nevoie de așa ceva pentru a înțelege universalitatea în timp și spațiu a tragediei în cauză. Și cu siguranță nu sunt singura ce gândește astfel, căci altminteri n-ar fi existat huiduielile cu care câțiva spectatori au întâmpinat, la sfârșitul reprezentației, ieșirea la rampă a regizoarei. (Din câte știu, acest tip de dezaprobare, destul de frecvent întâlnit în teatrele lirice occidentale, s-a produs acum pentru prima oară în sala Operei bucureștene; există însă un început pentru toate...)

Poate că totuși anacronismele de tot soiul (mai mult decât voite: căutate cu tot dinadinsul!) n-ar fi deranjat atât de mult, dacă s-ar fi petrecut ceva cât de cât interesant în lungile scene dintre cei doi îndrăgostiți; numai că, stând țeapăn și tot timpul cu ochii la dirijor, tenorul bulgar nici măcar nu-și privea partenera, chiar și atunci când îi declara că o iubește cu disperare. (În schimb, o ținea strâns în brațe, împiedicând-o și pe ea să se miște cumva!) Ce folos că Florin Diaconescu *(Lampagiul,* transformat aici – nu înțeleg în ce scop – într-un individ care spală podeaua, cu mopul!), Mihai Lazăr *(Edmondo),* Lucian Corchiș *(Maestrul de dans),* Maria Jinga *(Un muzician),* Vasile Chișiu *(Sergentul arcașilor)* și Radu Pintilie *(Comandantul navei)* s-au străduit să-și înzestreze personajele măcar cu câte o notă particulară, dacă rolurile celor mai mulți dintre ei sunt minuscule în raport cu acelea ale protagoniștilor...

Dar ce pretenție putem avea, sub raport dramaturgic, de la o operă inspirată de un roman atât de puțin teatral precum acela al Abatelui Prévost, intitulat inițial *Povestea Cavalerului des Grieux și a lui Manon Lescaut*? Chiar dacă la alcătuirea libretului au trudit un număr record de condeieri (cinci!), acțiunea propriu-zisă rămâne incapabilă să acopere substanțial cele patru acte... Noroc cu partitura lui Puccini și cu interpretarea ei muzicală de către soliștii, corul și orchestra Operei Naționale, sub bagheta dirijorului Adrian Morar. Ce-i drept însă, această componentă a spectacolului a fost îndelung lucrată, ba chiar și... rodată: la sfârșitul stagiunii trecute, *Manon Lescaut* a fost prezentată sub formă de concert.

Opera Națională din București – Manon Lescaut **de Giacomo Puccini. Libretul: L. Illica, D. Oliva, M. Praga, R. Leoncavallo și G. Giacosa. Regia: Anda Tăbăcaru. Scenografia: Cătălin Arbore. Coregrafia: Mihai Babușka. Conducerea muzicală: Adrian Morar. Cu: Mariana Colpoș *(Manon),* Kamen Chanev *(Des Grieux),* Vicențiu Țăranu *(Lescaut),* Ștefan Schuller *(Geronte),* Mihai Lazăr *(Edmondo),* Ion Dimieru *(Hangiul),* Lucian Corchiș *(Maestrul de dans),* Maria Jinga *(Un muzician),* Vasile Chișiu *(Sergentul arcașilor),* Florin Diaconescu *(Lampagiul),* Radu Pintilie *(Comandantul navei).* Data (avan)premierei: 14 octombrie 2006.**

LUMEA LA NOI

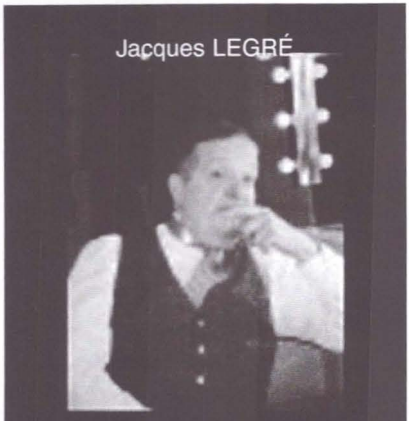
Adrian MIHALACHE

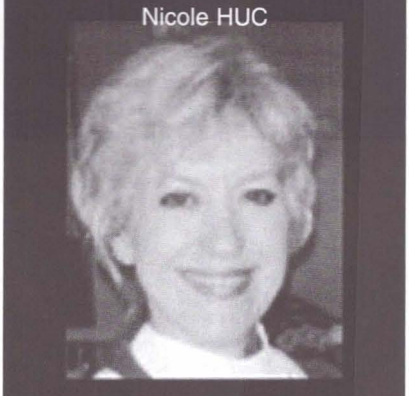
CÂNTĂREAȚA CHEALĂ
în vizită la București

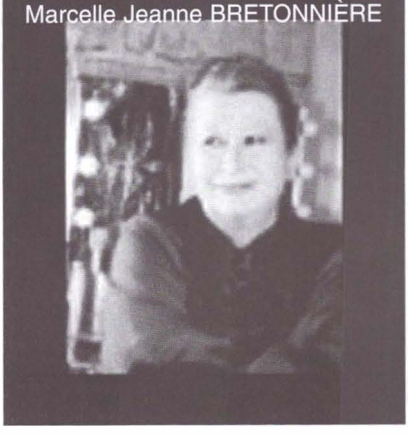
Aflat, de câteva ori, la Paris, n-am profitat de ocazie pentru a merge la **Théâtre de la Huchette,** unde se joacă de zeci și zeci de ani, seară de seară, ***La cantatrice chauve (Cântăreața cheală)*** a lui Eugen Ionesco. Spectacolul dădea de bănuit a fi mai curând o atracție turistică decât un act de cultură. Un *must* pentru vizitatorul Parisului, așa cum este *Cursa de șoareci* a Agathei Christie, pentru vizitatorul Londrei.

Se știe demult că, dacă nu vine Mahomed la munte, vine muntele la Mahomed. *Radio France Internationale*, socotind, cu dreptate, că nu aveam voie să ratez reprezentația, a adus spectacolul la București. Regizorul Nicolas Bataille, despre care credeam că ar fi murit demult, era viu, vivace și locvace, la conferința de presă. Cu aerul atotputernic pe care numai îngroparea

Cântăreața cheală la Noctambules, mai 1950.
Cu: Henri Jacques HUET, Paulette FRANTZ, Odette BARROIS, Claude MANSARD, Nicolas BATAILLE, Simone MOZET.


Jacques LEGRÉ


Nicole HUC


Marcelle Jeanne BRETONNIÈRE

prietenilor şi, mai ales, a inamicilor, îl poate conferi, el a rememorat detalii emoţionante, legate de premiera absolută. Piesă de nejucat, experiment extravagant, pe care doar el, Bataille, vizionar impenitent, care se încumetase să pună în scenă, cu puţin timp înainte de Ionesco, *Anotimpul în iad,* al lui Rimbaud, se arăta suficient de curajos ca să mizeze pe ea: o lucrare care avea să marcheze un punct de răscruce în teatrul secolului al XX-lea. Să ne amintim că, în acea perioadă, în care Parisul mai era centrul cultural al Universului, oamenii veneau la teatru ca să vadă, cum spune şansoneta lui Charles Aznavour, o piesă de Anouilh, sau una de Sartre. Ei se aşteptau să urmărească o alegorie poetică, o înfruntare ideologică, oricum, un conflict, cât de cât. Ionesco le arăta derizoriul confruntării şi eşecul comunicării. Şi-a ales drept personaj, nu eroul, legiuitorul sau ideologul, ci limbajul însuşi, acest intermediar considerat, în mod fals, neutru. Eşecul limbajului ca instrument al comunicării va rămâne tema permanentă a teatrului său. Desigur, nimeni nu poate bănui încă din *Cântăreaţa chelă,* ce aveau să fie, mai târziu, *Jocul de-a măcelul* sau *Regele moare*. Metafizica se va infiltra progresiv în opera sa, subminându-i semiotica. Rămâne, însă, nealterat, simţul umorului.

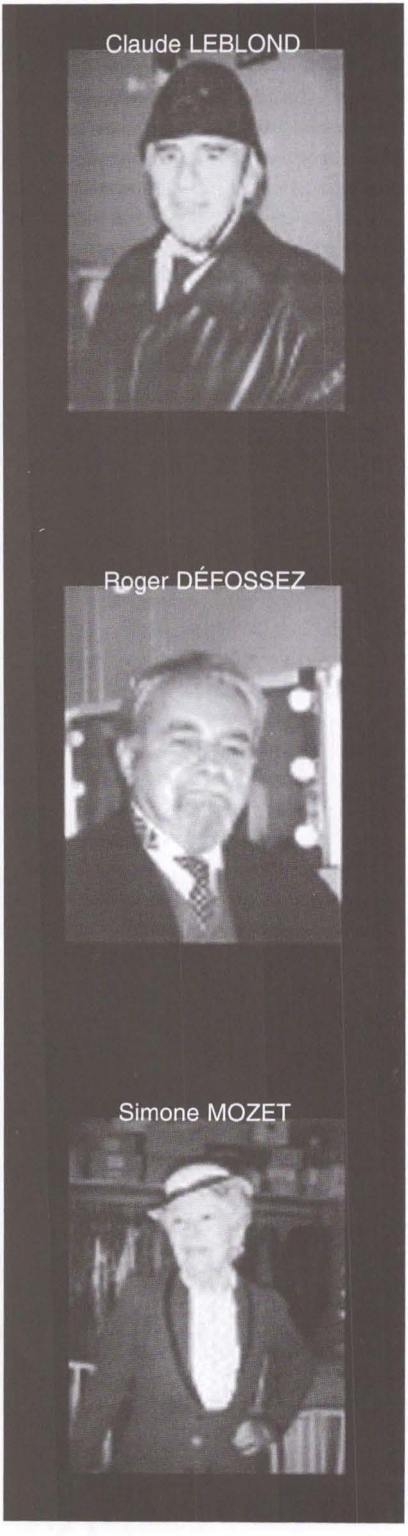
Beckett, marele concurent al lui Ionesco la iniţierea teatrului absurd, are mult umor, dar n-are spirit. Ionesco îl copleşeşte prin verva sa latină, zăpăcindu-i pe spectatori cu elucubraţiile retoricii. Manualul de conversaţie subminează comunicarea, situaţiile dramatice standard, montate pe scenă ca mecanisme fără conţinut, subminează însăşi teatralitatea. Hazul trist al eşecului oricărei relaţii hrăneşte noile forme, depreciate, ale interacţiunii.

Spectacolul francezilor este cea mai bună mărturie în favoarea rezistenţei demersului românului. Farmecul reprezentaţiei stă în faptul că actorii îşi asumă rolurile absurde, jucându-le ca şi cum le-ar lua în serios, în cheie realistă. Decorul lui Jacques Noël ar putea fi foarte bine *folosit* pentru montarea unei piese de Labiche sau de Caragiale. Actorii nu fac cu ochiul publicului, sugerând că ar fi conştienţi de

nonsensul piesei, ci se comportă ca și cum aceasta ar fi perfect realistă. Efectul comic este copleșitor. Au trecut vremurile când turneul unui teatru parizian constituia marele eveniment cultural bucureștean. Un public critic, bine informat și oarecum blazat s-a lăsat, totuși, cucerit de spumoasa comedie prezentată de francezi. Dintre montările românești ale piesei, îmi rămâne, cea mai vie, în memorie, varianta lui Valeriu Moisescu din anii 1960, când, la Teatrul Mic, a combinat, într-un spectacol *coupé, Cântăreața chelă* cu câteva schițe dramatizate după Caragiale. Efortul lui a fost să-l aducă pe Caragiale în aceeași linie cu Ionesco. A prezentat personajele caragialiene din *Căldură mare* ca pe niște păpuși mecanice, urmând reguli pe care acestea nu le înțeleg, aidoma soților Smith sau Martin. Francezii de la Huchette au procedat exact pe dos, făcând, din marionetele seduse de limbajul incomprehensibil, personaje în carne și oase, care pot să aparțină foarte bine teatrului lui Caragiale. S-a râs copios, uitându-se că se asistă la un eveniment cultural clasat, pus cu grijă în stare de conservare.

Jocul realist este cheia potrivită pentru a pune în scenă teatrul absurd, după cum doar o interpretare mecanic-absurdă ar mai putea pune în valoare personajele teatrului burghez, care solicitau, cu ardoare, din partea spectatorilor, identificarea. Sunt convins că actorii, în lunga lor experiență, au jucat și altceva, nu doar Ionesco. Altfel, ar fi avut soarta tatălui lui O'Neill, nevrozat de a-l fi interpretat toată viața pe Monte Cristo. O priveam pe Simone Mozet, care jucase în 1950, dar juca și în 2006, rolul D-nei Martin. Vioiciunea și prospețimea interpretării sale arătau că, deși, între timp, contextul se schimbase, impulsul negator al ordinii de drept și de fapt rămăsese la fel de viu.

Théâtre de la Huchette din Paris – La Cantatrice chauve **de Eugène Ionesco. Regia: Nicolas Bataille. Decoruri și costume: Jacques Noël. Cu: Jacques Legré, Marcelle Jeanne Bretonnière *(soții Smith);* Roger Défossez, Simone Mozet *(soții Martin);* Nicole Huc *(Bona);* Claude Leblond *(căpitanul de pompieri).* Data reprezentației: 26 septembrie 2006, la Teatrul Odeon din București.**



HUCHETTE
25, RUE de la HUCHETTE
Métro SAINT-MICHEL
Direction MARCEL PINARD
LA CANTATRICE chauve
ET
LA LEÇON
DE
IONESCO
Mise en scène de NICOLAS BATAILLE et MARCEL CUVELIER
Décors de JACQUES NOEL
Nicolas BATAILLE
Marcel CUVELIER
Pierre FRAG
Claude MANSARD
Odette PIQUET
Jacqueline STAIB

Antoaneta IORDACHE

Cum se poate obține foarte puțin dintr-o idee bună...

1. *La două ore de drum de capitală, în plină toamnă* (20–21–22 octombrie a.c.), s-a pus în mișcare o idee bună, sub titulatura: **Zilele Chișinăului la Târgoviște**. Un parteneriat cultural între Chișinău și Târgoviște nu poate fi decât în beneficiul creatorilor și publicului din cele două orașe, fără îndoială. Problema care s-a impus, însă, mult prea vizibil, este că organizatorii locali au contat pe faptul că un proiect cultural de acest gen este destul de ușor de susținut, și că fervoarea, râvna de a-l fi inițiat vor fi suficiente pentru ca lucrurile să se petreacă în limita așteptărilor. Că fervoarea e numai o premisă teoretică și nu ajunge, organizatorii puteau să afle la timp, și fără mari eforturi, deoarece în instituțiile de cultură diverse din Târgoviște există persoane, personalități cu experiența derulării corecte, convenabile, a unor asemenea inițiative. Însă, din motive ce ne vor rămâne neclare, acei posibili consultanți n-au fost cooptați să conlucreze la gândirea, la „raionarea" desfășurărilor. Încât, ne-am găsit în situația de a constata o serie de „ciudățenii" greu de motivat chiar și prin lipsa rutinei organizatorice. În principiu, interesul celui ce „pune la cale" un eveniment este să-l facă cunoscut, nu să-l „ascundă". Nu să-l marginalizeze, ci dimpotrivă, să-l promoveze în prim-plan. Să-l impună public, pe o arie cât mai extinsă, pentru a-l instituționaliza. Ei bine, la Târgoviște – recent –, atât jurnaliștii prezenți, cât și oaspeții din Chișinău, de pildă, s-au aflat în situația de se informa pe cont propriu privitor la feluritele detalii ale programului. În oraș, ici-colo, au circulat două variante de program, fiecare orientându-se după cea pe care reușise să o procure. Documentația (necesară și destul de amplă) adusă de oaspeți n-a ajuns la gazetari decât parțial, în ultima zi. Și nici asta prin intervenția organizatorului. Vreun program-general al manifestărilor n-a ajuns deloc la gazetari, nici în ultimul moment ș.a.m.d. În rezumat: neluând în seamă o serie de lucruri elementare, al căror rost era să se dea participanților măcar posibilitatea de a cunoaște în ce constă de fapt oferta *Zilelor...*, darmite de a opta pentru un anumit punct din program, organizatorii târgovișteni au sărbătorit în cerc închis și au „promovat" singuri, *ei între ei,* rezultatele unei inițiative altfel bune...

2. *Au venit la Târgoviște două teatre din Chișinău,* ambele cu spectacole întrucâtva pretențioase, întrucâtva de neînțeles în context. **Teatrul de Dramă „Satiricus"** (care are pe frontispiciu efigia și semnătura lui Caragiale, dar și un proiect de „Integrală Caragiale" în derulare, ceea ce obligă) și **Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță"** (care montează și povești nemuritoare, dar și spectacole cu „cheie", fie aceasta „etică", pentru vârstele adolescenței). Pentru profesioniști, sfera de ambiții a celor două trupe e lesne de determinat, de decelat chiar în spectacole, în planul secund al montărilor. Publicul, însă, ar fi avut nevoie de un caiet-program, fie și minimal, pentru a putea să acceadă la formulele spectaculare practicate de artiștii din Chișinău. Publicul putea fi „ajutat" să știe că, de exemplu, Teatrul „Satiricus" încearcă – tocmai cu spectacolele venite în ospeție – să-și găsească un drum artistic propriu, un stil aparte, inconfundabil, de abordare a dramaturgiei clasice și contemporane, și că această „căutare de sine", de impunere a unui *profil* nu s-a încheiat, mai sunt etape de parcurs. Publicul ar fi fost poate, astfel, mai atent la tribulațiile spectaculare, i s-ar fi dat șansa să își coordoneze întrucâtva reacțiile: și pe cele de admirație, și pe cele

de respingere. Așa, fără o „punere în temă" despre *cine sunt-și ce vor* cei de pe scenă, trebuie să spunem că și la capitolul „relație cu publicul" lucrurile au mers prost, uneori jenant, reacțiile sălii fiind fumegoase, sau de un imprevizibil deranjant, iar câteodată chiar grobiene *sui-generis*. Poate că în Târgoviște există, ca peste tot, categorii de public – și poate că pentru montările transportate aici (și de „Satiricus" și de „Guguță") se putea opera o oarecare selecție categorială în rândul „spectatorilor aduși"...„Interactivitatea debreiată" a sălilor ne-a surprins, nu o dată, în cele trei zile... Și, de fapt, și pe actori!...(Mai ales pe cei ai teatrului dramatic, unde și premisa estetică este esențială.) Încât, e mai mult decât probabil ca, în alte condiții, spectacolele să fie (în întregul lor ca și pe porțiuni) ceva mai exact ritmate decât le-am văzut acum, iar construcția personajelor (în întregul ei ca și pe fragmente de rol) mai puțin patetică, mai puțin „forțată"...

Din câte putem aprecia acum, două dintre montările chișineuane de pe afișul de toamnă târgoviștean sunt mai convingătoare (ca urmare și a unui just raport între text și spectacol) și ne apar, deci, mai împlinite: ***Golanii revoluției moldave,*** premieră din 2006 a Teatrului „Satiricus", pe textul lui Constantin Cheianu – în regia lui Sandu Grecu și scenografia semnată de Iurie Matei; apoi ***Comoara tâlharului,*** a Teatrului Municipal de păpuși „Guguță", pe un text de Iulian Filip – în regia lui V. Ștefaniuc (scenografia: V.Cantor,G.Molotov). Sub mai multe aspecte, piesa lui Cheianu convine căutărilor ideatice și estetice ale Trupei „Satiricus". Într-un fel,cu piesa aceasta se dă măsura implicării trupei în actualitățile moldave, implicare pe care teatrul n-o drapează nici cu alte premiere, ba dimpotrivă. Un același „fiord" abrupt de actualitate se configurează de-a lungul montării ***Scrisorii pierdute,*** pentru a „exploda" la final. Iar ***Crâșma și revoluția*** (de Dumitru Crudu), evident, nefiind un text din epoca lui Caragiale, ci unul recent, înseriază programatic, minuțios, întâmplările unor „zile de azi". *Scrisoarea...*, însă, ca spectacol, cel puțin în reprezentația la care am asistat, lasă unele semne scenice de întrebare fără răspuns. Stilul montării e de un eclectism riscant. De asemenea, nu ni s-a părut că există decât o legătură formală a desfășurărilor cu impresionanta „apoteoză roșie" din final. În *Crâșma...* lui Crudu se petrece o „istorioară" care-i amenință aproape întotdeauna, în genere, pe debutanți: nevoia de a „umple" în exces pagina (replica, monologul) cu „tot ce se poate" la o adică și, în revers, „mila" de a elimina surplusul. Totuși: și Ionesco, și Revoluția, și bancul cu Tucă și Păunescu, și – Doamne-iartă-ne! – cu Iisus, dar și Moscova, America, teroriștii *kamikaze* etc. sunt *o colecție de concepte* „puțintel" cam încărcată pentru un spațiu unde, zice chiar piesa, „s-a oprit gazul, căldura și apa", iar amanții își rezolvă nostalgiile închiși în W.C. Spectacolul preia amestecul textual și, în consecință, montarea este deseori rulată de un fel de agitație haotică, contrapunctând pretențiile teatrului absurd și ale telenovelei, fără a reuși – neîndoielnic, fiindcă nu se putea – să le aducă la un numitor comun stilistic. La un *rezon stilistic*.

3. *Golanii revoluției moldave* vorbește despre realitatea unui parcurs istoric și despre utopia unei epoci. Periodizarea e de o corectitudine și de o precizie de manual istoric. Referințele sunt „în teren", sunt „în biografia" personajelor. Fiecare poartă cu el un cosmos comunitar de probleme basarabene – și Estice, în fond!, dar și un mănunchi personal de „reducții", de la soarta „promisă", ori „meritată", ori „visată". Adică: personajele sunt limpede identificabile, în evoluția lor dramatică. „Ce se întâmplă, ce s-a întâmplat cu noi?/ De unde am pornit, în ce fel de Film am ajuns? / Până unde va trebui să coborâm, ca să înceteze povestea aceasta care e o dublură a realului?" pare să se întrebe – retoric – piesa. Dacă în prima parte a spectacolului sunt scene poate nu foarte precis rezolvate (și „se mai pierde timpul" fără motivație teatrală), partea a doua a montării rulează cu efect. Sunt acolo momente de satiră pe contrapunct la față de cortină – și este acolo, în conformitate

cu premisa auctorială, drama insului căzut în mrejele unui timp indiferent, nesățios, lipsit de capacitatea de a diferenția adevărul de falsitate, talentul de magma socială ordinară. Coordonarea regizorală îți arată forța de a îmbina planurile, de a releva punctul de incidență între satiră și replica poetică. *Trist text, dar bun – echilibrată între sarcasm și sensibilitate* (și *datorită regizorului interesant* care este Sandu Grecu, dar și *datorită mobilei sale trupe de actori*), a doua parte a acestei montări. Deși, din când în când, tonurile interpretative sunt prea accentuate, iar bătăliile din scenă prea „pe bune" (dar, în condițiile recentului Târgoviște, nici nu e de mirare... să–ți „sară" nasturii de la „costum"...), deși finalul-de-scenă al spectacolului putea să capete, parcă, o mai percutantă dimensiune. *Comoara tâlharului,* jucată de „Guguță" e un spectacol plăcut, întrutotul. Un spectacol care se poate juca oriunde i s-ar pune la dispoziție un reflector și două scânduri de scenă, cum se zice. Ca poveste pentru „cei mici", montarea satisface imediat, prin vioiciunea a patru tineri interpreți, cum și, desigur, prin simpaticele păpuși, cum și prin aducerea-aminte a trei minunate povești celebrissime (începând cu *Punguța cu doi bani,* a lui Ion Creangă, continuând cu *Cenușăreasa* lui Perrault). În scenă există o căruță cu păpuși și un păpușar. Actori-la-vedere și păpuși. O plantație scenografică simplă, eficientă. E acolo și un tâlhar, care vede în vis o comoară, și vrea să o fure, de unde altundeva decât de la păpușarul ce-i stă în drum. Numai că, odată lacătul „cutiei cu păpuși" deschis, înăuntru nu sunt decât poveștile ce trebuie spuse. Pentru un altfel de public, spectacolul vorbește, fără complicații inutile, despre capacitatea artei de a interveni în real, de a modifica un comportament antisocial: aici, în montare, după ce asistă la povestirea-cu păpuși-a poveștilor, tâlharul se cuminține, ba chiar se oferă „pe post de cal", ca să tragă căruța, fiindcă a descoperit „adevărata comoară". Morala e...simpluță, ca la teatrul cu păpuși (De ce ar fi fost mai subliniată, morala?...) Cu câteva mici schimbări de decor din pânză colorată – și pe replica: *„Fă lumină în altă parte!"* –, se intră dintr-o poveste, în următoarea. Păpușarul este și naratorul întâmplărilor, iar tâlharul, logic, un spectator. Este absolut de bună calitate și actoria-la-vedere, dar și mânuirea, tot la-vedere, din jurul simpaticei căruțe cu păpuși din Chișinău. Celuilalt spectacol prezentat de „Guguță" – tot cu actori-la-vedere și păpuși – n-am reușit să-i descoperim titlul, autorul, regizorul, înainte să plecăm din Târgoviște. Cum mai spuneam, tot ce-a însemnat documentare s-a procurat întâmplător, individual și, inevitabil, parțial. Oricum, a doua poveste văzută relata despre un regat aflat în întuneric și unde nu era voie să vorbești despre Lumină și Soare. Până la urmă, însă, eroul poveștii, un băiat numit Ionică, aduce lucrurile la normal. Nu știu de ce, păpușa care-l figura pe erou, arăta ca portretul-robot al unui Tândală. Cum, de asemenea, „nu știu de ce", în montare, manevrele păpușărești cu personaje elongate prin falduri („familia de pajuri") au fost precare, pripite.

4. *Pentru a atenua întrucâtva anonimatul* în care s-au confruntat cu publicul – în îngrijita sală a Teatrului „Tony Bulandra" – trupele din Chișinău, vom transcrie „persoanele" care servesc cu dăruire piesa lui Constantin Cheianu, *Golanii revoluției moldave,* în ordinea distribuției de afiș: Igor Mitreanu *(Vlad Sergentu),* Elena Oleinic *(Dusia),* Vasile Caşu *(Robert),* Irina Rusu *(Silvia),* Ludmila Gheorghiță *(Svetlana),* Vitalie Țapu *(Igor),* Nina Toderico *(Sanda),* Elena Negrescu *(Valeria),* Valentin Delinschi *(Serafim),* Ion Grosu *(Poetul deputat/și Snegur),* Viorel Cornescu *(Gorbaciov),* Arcadie Răcilă *(Iliescu).* Au mai contribuit: Vitalie Țapu (asistent regie), Rodica Bargan (costume), Marcel Stoian (coloana sonoră). Pentru stagiunea 2006–2007, Teatrul „Satiricus" are în pregătire alte două premiere cu texte noi: *Ultimul dictator* de Andrei Strâmbeanu și *Maimuța în baie* de Irina Nechit. Să așteptăm spectacolele...

DIN LUME

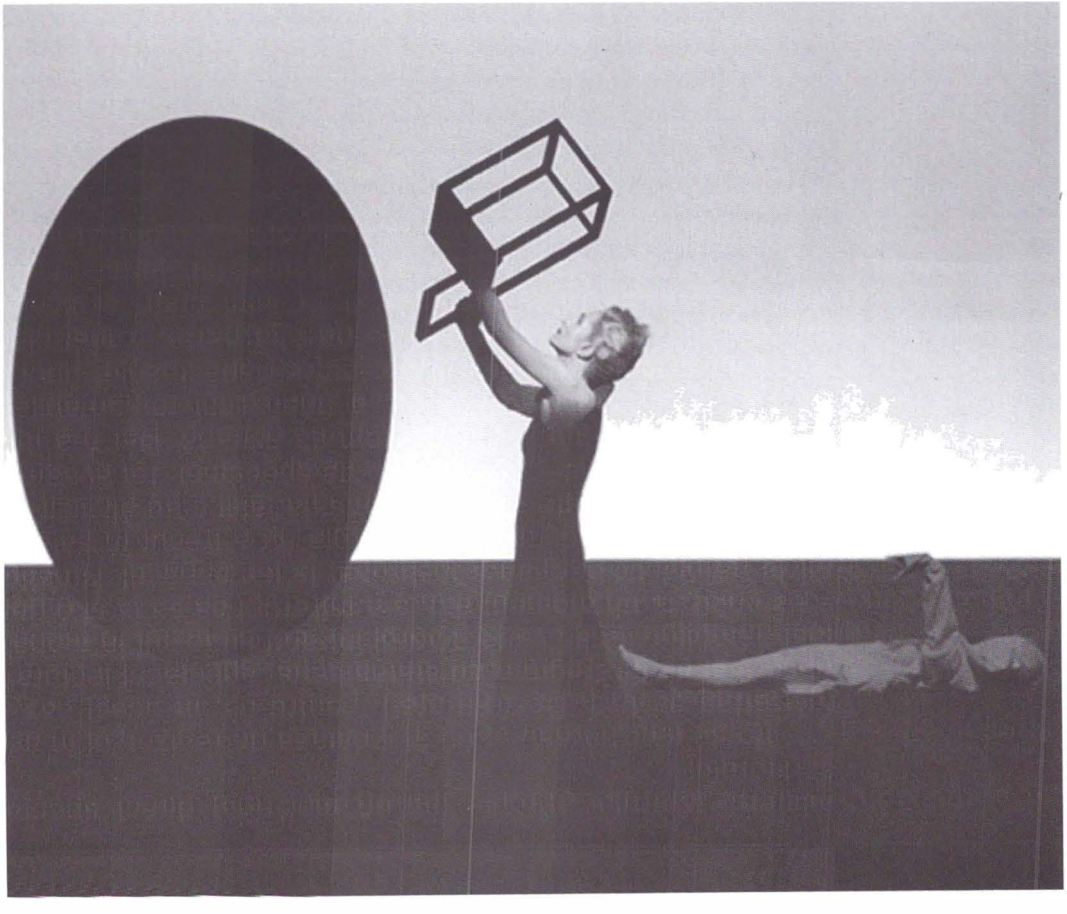
Franța

Liviu ORNEA

„Quartett"-ul lui Bob Wilson

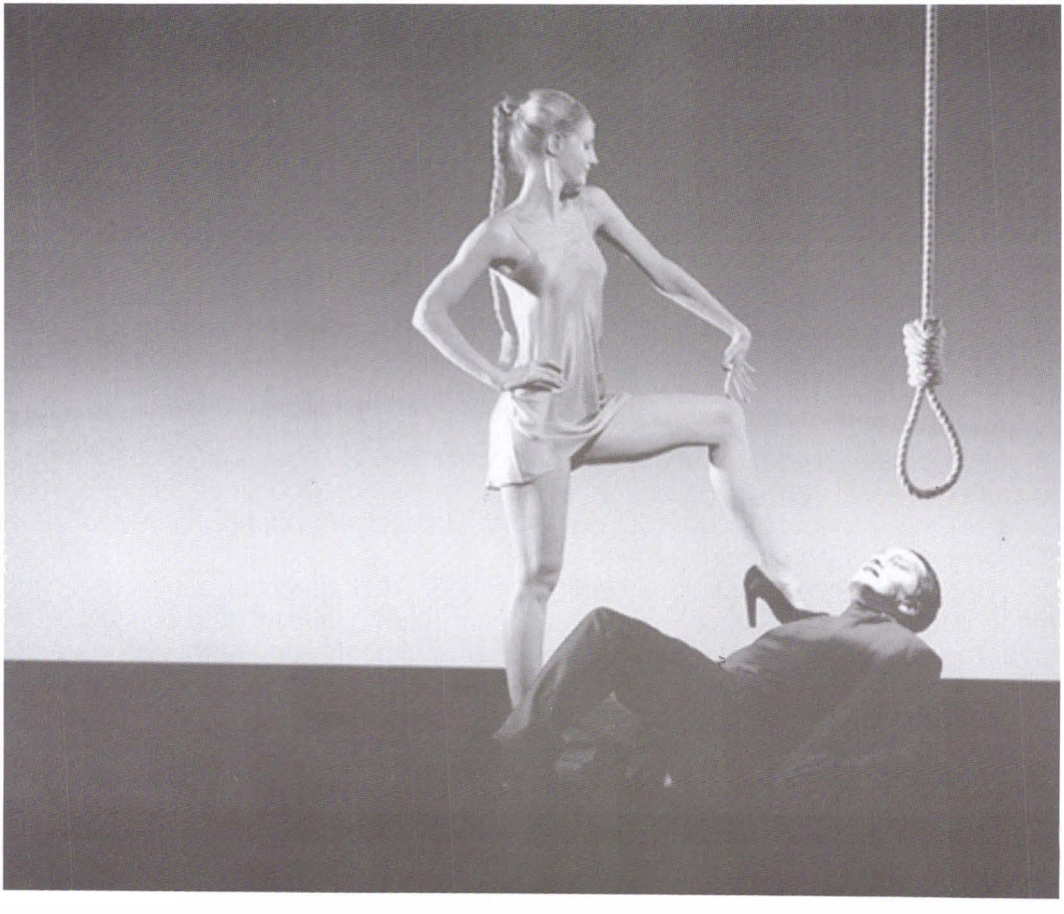
Pe 28 septembrie a avut loc la Paris, la Théâtre de l'Odéon, premiera ***Quartett***-ului lui Heiner Müller în regia lui Bob Wilson. E un text care pare să intereseze foarte mult în perioada asta, și la Paris (tot în toamna aceasta a mai fost o montare, la Théâtre de la Ville) și la noi, unde, după ce Marcel Țop a montat, în vară, o versiune, într-un spațiu foarte neconvențional, va urma, se pare, și un spectacol al lui Tompa Gábor.

O motivație pentru atracția față de textul lui Müller, de fapt, pentru exercițiul deconstrucției unui text clasic – operată întâi de dramaturg, continuată, apoi, de regizor –, propune chiar Bob Wilson: când un copil e îndrăgostit de o jucărie, de o păpușă, simte, la un moment dat, nevoia să vadă ce are pe dinăuntru, și-atunci e obligat s-o strice. Distrugerea și reconfigurarea



textului ar fi, deci, nu doar o dovadă de iubire, ci și calea către deplina înțelegere și înstăpânire.

Grilă prin care, de altfel, Bob Wilson a citit și textul lui Müller, contracție maximă a *Legăturilor periculoase* de Laclos. Erotismul, rafinat până la exacerbarea unui adevărat război în care moralitatea nu-și mai găsește locul, principiul suveran fiind cel estetic, dar prin care transpar, când și când, fiorii unei voit neglijate iubiri. Bob Wilson e la a treia întâlnire cu piesa lui Heiner Müller. Ba chiar, acum, a folosit aceeași actriță ca penultima dată: Isabelle Hupert. Și totuși, spune el, deși este o reluare, spectacolul nu poate fi la fel, pentru că Isabelle Hupert nu se poate repeta. Eu n-am văzut decât această ultimă variantă (cu Ariel García Valdès în *Valmont),* nu știu dacă actrița s-a repetat sau nu, dar ce am văzut e copleșitor. În primul rând, regia, scenografia și luminile lui Bob Wilson, susținute extraordinar de muzica lui Michael Galasso. Imagini epurate, de o uluitoare plasticitate, culori vii (el în roșu, ea în albastru intens); spectacolul este o succesiune de tablouri la modul cel mai propriu: actorii iau o poză, chipul și trupul le încremenesc într-o mască pe care o țin îndelung, uneori în tăcere, alteori rostind nemișcați replicile. Decorul este redus la un minim necesar (minunat e un ecran transparent care, coborât, poate avea două poziții, paralel cu scena sau pe



diagonală: desparte spații și permite umbre, proiecții). Piesele de decor îi ajută uneori pe actori să reziste în pozițiile fixe sau îi deplasează pe scenă ca pe niște statui vorbitoare. Totul este plastic și teatral în spectacolul acesta. Mai ales actorii, care par să reinventeze limba franceză (nu știu destulă germană ca să-mi pot da seama dacă traducerea e bună sau nu, dar ce se aude e minunat). Rostirea lor nu se supune regulilor obișnuite, frazele sunt altfel articulate, cuvintele sunt altfel rotunjite, cadența e diferită. De multe ori, o frază, sau un întreg pasaj, e reluată obsesiv, pe același ton. Performanța ambilor actori e formidabilă: au o dicție de invidiat, nu dau nici un rateu, gesturile le sunt măsurate, corpurile (evident antrenate, lucrate) sub permanent control, nu trădează încordarea nici efortul. Pentru mine, revelația a fost mai ales Isabelle Hupert, pe care o văzusem doar în film până acum: pe scenă e complet diferită. Nici glasurile nu sunt cele firești: actorii au lavaliere, și pentru că Bob Wilson nu se sfiește să folosească efectele speciale, vocile sunt uneori alterate, sună dogit, hârâit. Iar gesturile nu sunt nici ele duse întotdeauna până la capăt: ceea ce ar trebui să fie un pumn furios în masă se oprește milimetric deasupra mesei și bufnitura e înlocuită de un tunet asurzitor produs la pupitru; nimic natural, artificiul (nu simbolul: gestul e acolo, la vedere) e la el acasă și arătat ca atare.

În afara actorilor „principali", Bob Wilson mai folosește doi dansatori, *alter-ego*-uri, eventual amintiri de tinerețe ale celor doi beligeranți, și introduce un al cincilea personaj, tot tăcut: un bătrân care participă și comentează deopotrivă; dacă, în cele mai multe intervenții, asigură trecerea de la un tablou la altul (mașiniștii schimbă elemente de decor la vedere), traversând scena îmbrăcat doar cu un cămeșoi alb, cu picioarele dezgolite și descărnate, cu părul alb vâlvoi, scălâmbăindu-se într-un fel de dans lubric și grotesc, ca o anticipare a finalului de neevitat, el are și câteva secvențe în care mimează (către sală) stupoarea, neînțelegerea față de nebunia de pe scenă. Un *Quintett*, de fapt.

Cele sub douăzeci de pagini de text sunt jucate într-o oră și patruzeci și cinci de minute, fără pauză. Sunt multe scene memorabile, imagini și inflexiuni ale vocii care-ți rămân. Iat-o pe ultima. După secvența sinuciderii, în care pe post de cupă cu otravă fiecare actor și-a folosit câte un pantof din care nu bea, îl ține doar la nivelul feței, Isabelle Hupert se îndreaptă încet, singură pe scena goală, către fundal (o siluetă albastru intens pe un fond alb lucitor), cu palma dreaptă deschisă, la spate (aceeași care în alte scene, ridicată, servise drept oglindă: acum oglinda a căzut), repetând alb și sacadat cuvintele: *„Mort d'une putain. À présent nous sommes seuls. Cancer. Mon amour."*

După spectacolul acesta, revenit la matcă, în Bucureștiul meu teatral, mă întreb acum mai dihai decât înainte – și deloc retoric: mi-aș dori o discuție –, de unde frica asta, la cei mai mulți regizori și actori ai noștri, de teatralitate, de unde obsesia micului realism, a micului adevăr, a autenticității, a „aducerii vieții pe scenă", de unde disprețul față de limba aleasă, față de dicție și rostire rafinată, de unde confuzia asta năucitoare între film și teatru.

Ce bine-ar fi dacă la UNATC ar exista o colecție de asemenea mari spectacole înregistrate. Ce bine-ar fi, mai ales, dacă studenții le-ar vedea. A fost o vreme când Gina Ionescu făcea asemenea proiecții la cursul ei. Acum le-o mai fi făcând cineva?

Nancy MECKLER: Anglia

„Teatrul nu poate schimba oamenii. Însă poate transmite un fel de a simți și de a gândi pe care nu-l vei găsi nicăieri altundeva."

Alături de Polly Teale, Nancy Meckler **este directorul artistic al Companiei Shared Experience, una dintre cele mai longevive trupe de turneu din Anglia. Dorindu-și o carieră în actorie, Meckler a ajuns regizoare, după cum declară, pentru că era prea timidă să meargă la audiții, și, în ciuda faptului că era femeie, își dorea cu ardoare să lucreze în teatru. Născută în Long Island, New York, și-a început cariera cu grupul de avangardă La Mama Plexus, unde l-a cunoscut pe Eugenio Barba, care la rândul lui studiase cu Grotowsky în Polonia. De la începutul carierei sale a fost atrasă de exercițiile experimentale propuse de Grotowsky, care au influențat grupurile de avangardă din teatrul american: Living Theatre condus de Julian Beck și Judith Malina; Open Theatre inițiat de Joseph Chaikin sau Café** La Mama **a lui Ellen Stewart. Atrasă de teatrul non-naturalist, fizic, pe care mai târziu îl numește organic, la sfârșitul anilor '60, Nancy Meckler părăsește America pentru a se stabili definitiv în Marea Britanie. Alături de Beth Porter, înființează trupa Warehouse La Mama și în câțiva ani ajunge în centrul mișcării de avangardă londoneze. Trupa funcționează pentru o vreme, însă Meckler își dorește propria companie – „Freehold" – pe care o deschide cu *Antigona* de Sofocle în 1970. Construit pe principiile „teatrului sărac" grotowskian, spectacolul a avut un impact deosebit în teatrul**

și presa britanică, despre care s-a scris că reprezintă „motorul mișcării de avangardă londoneze". În anii următori, Meckler s-a dedicat dramaturgiei contemporane, perioadă în care a pus în scenă texte de Pam Gems, Dennis Potter, Sam Shepard și alții. Cu Shepard a legat o prietenie pe viață, Meckler fiind regizoarea care l-a introdus în peisajul teatral britanic și european. Parcursul său regizoral se continuă cu Hampstead Theatre, Leicester Haymarket, ca apoi să lucreze cu Royal Shakespeare Company și National Theatre la Londra. Ultimele sale creații la RSC au fost *Comedia erorilor* (2005) și *Romeo și Julieta* (2006). Însă pasiunea lui Meckler a rămas pentru laboratorul de teatru, mic, intim, de turneu care permite, pe de o parte, asumarea de riscuri artistice, și, pe de alta, prezentarea lor în circuite naționale și internaționale. În prezent, actori de la Bouffes du Nord se îndreaptă spre Shared Experience, unde vor să lucreze cu Nancy Meckler. În prezent, Jeffery Kissoon (unul dintre actorii lui Peter Brook din *Mahabharata)* joacă în *Oreste* de Euripide, producție Shared Experience, în regia semnată de protagonista interviului de mai jos.

Cătălina Panaitescu: *Care sunt preocupările dumneavoastră artistice în prezent?*

Nancy Meckler: În ceea ce privește profesia mi-am dorit întotdeauna să-mi fac treaba cum trebuie. Am căutat materiale care să mă provoace artistic, să nu mă repet și să fac în așa fel încât să creez o nouă experiență. De-a lungul carierei mele am încercat să creez echipe cu oricine am lucrat, iar acum sunt în căutarea unui director artistic care să preia Shared Experience, ca la bătrânețe să mă pot retrage cu inima împăcată, lăsând compania pe mâini bune.

C.P.: *Sunteți directorul artistic al companiei Shared Experience. Cum a început totul?*

N.M.: Compania a fost înființată în 1975 de Mike Alfreds, care a fost la conducrea ei timp de doisprezece ani. Când a plecat, au anunțat postul de director artistic pe care l-a văzut un prieten de-al meu, care m-a întrebat dacă nu sunt interesată. Am aplicat și am preluat cârma trupei din 1988.

C.P.: *În comparație cu alte companii de aceeași scală, unde ați situa Shared Experience acum, artistic vorbind, în peisajul teatral londonez?*

N.M.: De cele mai multe ori suntem văzuți că promovăm un teatru de mișcare. Specificul companiei este că pentru noi textul este la fel de important ca și partea fizică. Din anumite considerente reprezintă chiar punctul de plecare. De obicei, lucrăm cu actori de text cărora le prezentăm metode de explorare bazate pe mișcare; celelalte companii de acest tip insistă pe mișcare, ca abia în ultimele etapele să introducă și textul. Noi abordăm procesul de creație din perspectivă opusă.

C.P.: *În filmul dumneavoastră* „Alive and Kicking" *ați prezentat un moment critic din viața unei companii de spectacol. Acolo era vorba de un director al unei trupe de dans, care, îmbătrânit și obosit de provocările de zi cu zi, nu mai vedea cum ar putea să revitalizeze compania a cărui existența era deja amenințată din exterior. A existat o astfel de criză la Shared Experience?*

N.M.: Când am preluat Shared Experience, compania își pierduse directorul artistic și tocmai achiziționase două studiouri de repetiții la Soho Laundry. Din pricina plecării directorului, Arts Council amenința că taie orice sursă de finanțare. Însă membrii consiliului de administrație au semnat o petiție în care cereau să se mențină finanțarea în condițiile în care găsesc un nou director artistic. Ceea ce s-a și întâmplat, iar compania a reușit să supraviețuiască.

C.P.: *În prezent, datorită faptului că Westminster City Council a hotărât să consolideze clădirea în care vă aflați, și că astfel veți pierde și cele două studiouri de la Soho Laundry, mă gândeam că acesta ar fi un moment dificil.*

N.M.: Diferența este că încă ne păstrăm finanțarea, iar consiliul este obligat să ne ofere alt spațiu de lucru. Se poate să fie dificil și stresant, însă nu cred că se pune în pericol existența companiei.

C.P.: *Ați menționat mai devreme că sunteți în căutarea unui al treilea director artistic. V-ați gândit la cineva anume pentru această poziție?*

N.M.: Nu. Acum suntem în etapa în care abia am lansat public această propunere.

C.P.: *Shared Experience este deseori percepută ca o companie feministă. Care este poziția dumneavoastră în legătură cu această etichetă aplicată trupei?*

N.M.: Probabil că este de înțeles, datorită faptului că sunt multe femei care lucrează în companie; multe dintre proiectele noastre sunt despre femei, deși cred că în ultima vreme cuvântul feminism este interpretat și folosit greșit. Sugerează mai degrabă îngustime decât deschidere. La nivel subliminal poate că suntem o companie feministă, pentru că suntem femei și ne preocupă problemele noastre. Însă o companie cu adevărat feministă există cu scopul de a promova problemele femeilor. Iar noi nu existăm pentru așa ceva. Noi suntem aici să explorăm procesul creativ care nu se limitează la statutul de a fi femeie.

C.P.: *În aceste condiții, cum vedeți compania evoluând?*

N.M.: Nu avem un plan stabilit. Mi-ar plăcea să participăm la mai multe festivaluri internaționale, iar, în prezent, ar fi extraordinar dacă am găsi un al treilea director artistic, ca să asigure prospețimea și parcursul ascendent al companiei. Acestea sunt cele două obiective majore pe care ni le-am propus.

C.P.: *Ați fi interesați să veniți în România?*

N.M.: Absolut. Încercăm să mergem oriunde suntem invitați, însă în ultima vreme am făcut numai turnee naționale, din motive financiare. Sentimentul este că dacă British Council are bani, atunci ar trebui să-i investească în Marea Britanie, decât să cheltuiască o sumă enormă să ducă o companie ca Shared Experience peste hotare. Acesta este și unul dintre motivele pentru care numai câteva companii britanice reușesc să participe la evenimente internaționale.

C.P.: *În cariera dumneavoastră ați lucrat și la National Theatre și la Royal Shakespeare Company, precum și cu Shared Experience. Care este diferența între a lucra cu o instituție de tipul Naționalului londonez și o companie de turneu?*

N.M.: Cu o trupă formată din câțiva oameni poți să fii absolut idealist și să-ți urmezi visurile 100%. Într-o companie mică, dacă cineva nu contribuie la realizarea acestor idealuri, atunci se autoelimină. În cazul unor instituții gigant, cum este cea din Stratford, lucrurile se complică. Este mai greu să spui „eu așa vreau să lucrez", pentru că sunt o mulțime de angajați, fiecare cu stilul propriu. Deci trebuie să te adaptezi mai mult, să faci compromisuri și să nu te aștepți ca toată lumea să fie interesată în procesul creativ. Pe când, într-o companie ca Shared Experience, poți să spui tuturor care lucrează că trebuie să fie interesați în partea de creație, pentru că altfel nu au ce căuta acolo.

C.P.: *Ce înseamnă proces de creație?*

N.M.: Este un forum deschis, unde este posibilă o colaborare totală între toți membrii echipei, un parcurs care investighează și explorează natura spectacolului de teatru.

C.P.: *Cum ați descrie prima zi de repetiții la Shared Experience?*

N.M.: La început, pentru că actorii nu se cunosc între ei, lucrăm o mulțime de jocuri și exerciții fizice. Toate acestea sunt destinate, pe de o parte, depășirii pragului unei timidități inițiale și ca membrii echipei să se relaționeze și să se cunoască foarte repede. Cred că exercițiile și jocurile sunt esențiale pentru această etapă de inițiere.

C.P.: *Folosiți exerciții de improvizație?*

N.M.: Da, însă nu neapărat în prima zi, pentru că mulți actori găsesc că este dificil.

C.P.: *Care sunt etapele unui proiect teatral inițiat și coordonat de dumneavoastră?*

N.M.: Când montezi o piesă în Anglia trebuie să ai decorul stabilit cu câteva săptămâni înainte de a începe lucrul efectiv. Nu este o situație unde intri în sala de repetiții și explorezi până îți dai seama cum o să arate producția finală. Sunt anumite decizii care trebuie luate cu mult timp înainte; în special întâlniri și discuții cu scenograful despre ideea spectacolului, ca atunci când începi să existe deja un concept și o direcție asupra producției; însă nu ai nici un detaliu. Ideea este să faci piesa să funcționeze, însă nu știi ce anume o va face să meargă. De multe ori, actorii vin cu propuneri, iar repetițiile se transformă într-un lanț de încercări – o călătorie în care descoperi cum să faci să funcționeze o mașinărie cât mai bine cu putință.

C.P.: *În* „Alive and Kicking" *vorbiți despre împlinirea personală și viața trăită la maxim. Cum ați reușit să îmbinați viața de familie și profesia?*

N.M.: Adevărul este că atunci când erau copiii mici nu am lucrat prea mult. Niciodată nu m-am priceput „să mă pun pe piață", și făceam numai două spectacole pe an și acelea foarte scurte. Familia contează foarte mult pentru mine, iar ei au fost cei care m-au sprijinit de la bun început. De cele mai multe ori a fost ca un act de jonglerie, așa cum este pentru toată lumea.

C.P.: *Vă simțiți împlinită ca regizor?*

N.M.: Am fost incredibil de norocoasă să mă alătur Companiei Shared Experience, pentru că atunci când ai un loc al tău, depinde de tine să hotărăști în câte proiecte vrei să te implici. Este fantastic să ai libertatea de alegere și, în plus, avantajul de a avea un salariu care vine cu regularitate din 1988. În Anglia, este foarte dificil să lucrezi ca regizor independent, deoarece, chiar dacă faci patru spectacole pe an, abia reușești să te menții la suprafață. Cu siguranță nu ți-ai permite un apartament într-o zonă drăguță. Veniturile unui regizor în Marea Britanie, sunt incredibil de mici, cu excepția cazurilor când un spectacol se vinde în West End și atunci deții drepturile de autor. La Londra, ca regizor independent este aproape imposibil să supraviețuiești.

C.P.: *Nu sună prea optimist...*

N.M.: Nici vorbă. De aceea foarte mulți oameni de teatru merg în provincie și preiau un teatru regional care le oferă siguranța unui salariu lunar.

C.P.: *Sau lucrează în alte țări.*

N.M.: Da, pentru că sunt foarte bine plătiți.

C.P.: *Dacă un absolvent de la Teatru ar veni acum și v-ar întreba ce înseamnă teatru cu T mare, ce i-ați răspunde?*

N.M.: Oamenii dintotdeauna au avut nevoie de teatru. În antichitate se făceau jocuri și ritualuri dedicate zeităților, pentru că se credea că puterea lor miraculoasă îi va ajuta să-și înfrunte frica și să depășească cu bine piedicile vieții. Deseori oamenii au născocit istorii, legende despre întâmplări eroice, fapte vitejești sau subiecte inspirate din realitatea de zi cu zi. Cred că dintotdeauna a existat acest apetit al umanității de a născoci povești care exprimă lucruri minunate sau îngrozitoare despre ce înseamnă să fii viu. Dacă se elimină teatrul, atunci ar mai rămâne muzica și poezia. Dacă le înlături și pe acestea, înseamnă că totul rămâne închistat și nu se mai exprimă nimic în exterior. Iar ființa umană întotdeauna a avut dorința de a-și împărtăși temerile și speranțele. Iar teatrul este o modalitate de exprimare. De o forță extraordinară.

C.P.: *Tocmai ați terminat* „Romeo și Julieta" *la Royal Shakespeare Company, iar acum lucrați la* „Oreste" *pentru Shared Experience. De ce reinterpretări și de ce nu dramaturgie contemporană?*

N.M.: Sunt foarte interesată de scriitura de acum și am avut o perioadă când am lucrat numai piese noi. Însă este foarte dificil pentru Shared Experience să

promoveze texte contemporane, pentru că în primul rând trebuie să le prezentăm în turnee naționale, trebuie să obținem rezervări, iar teatrele nu își asumă riscul să preia o piesă despre care nu știu nimic. Deci noi trebuie să facem o ofertă care să rezoneze la un anumit nivel. Shared Experience nu este finanțată suficient ca să-și permită să scoată la lumină dramaturgia de sertar. Chiar dacă ne-am aventura într-o asemenea inițiativă, onorariul de spectacol ar fi foarte mic, iar publicul nu ar fi interesat. Ar fi foarte dificil să obținem un spațiu, doar de dragul de a face o piesă nouă.

C.P.: *Nu numai „o piesă nouă", ci un text actual de valoare.*

N.M.: Da, însă chiar și un text bun ar fi problematic. De exemplu, avem relații extraordinare cu Oxford Playhouse, dar dacă venim cu o piesă nouă nu ne-ar mai oferi spațiu de joc. Numai dacă avem o celebritate în distribuție sau ceva cu care publicul să se relaționeze într-un fel. Altfel devine totul prea riscant.

C.P.: *Există vreo piesă pe care vă doriți să o lucrați, dar pe care, din anumite motive, nu ați reușit încă să o puneți în scenă?*

N.M.: Mi-ar plăcea să fac *Trei surori* a lui Cehov, însă nu cred că este potrivită pentru Shared Experience.

C.P.: *De ce nu?*

N.M.: În primul rând, sunt aproape paisprezece actori în distribuție – ceea ce este dificil pentru o companie de turneu; este un spectacol foarte scump care nu se vinde ușor. Totodată a fost și ultimul proiect al lui Mike Alfreds, care aproape a îngropat compania în datorii. Ca viziune artistică, Shared Experience se dedică pieselor expresioniste, nonnaturaliste, iar *Trei surori* nu este un text expresionist. Sunt o mulțime de piese pe care mi-aș dori să le fac, de exemplu *Opera de trei parale* sau *Sâmbătă, duminică, luni* a lui De Filippo, dar pe care nu ni le permitem în prezent.

C.P.: *Aveți planuri pentru o altă producție cinematografică?*

N.M.: Este foarte dificil să pui pe picioare un proiect de film. Deși au avut succes la festivaluri, filmele mele nu făcut niciodată încasări extraordinare. În plus, dacă vrei să-ți reușească un proiect de film, trebuie să jonglezi cu cel puțin trei propuneri în același timp, să lucrezi 12 ore pe zi și să dispui de o rezervă inepuizabilă de energie și timp ca să transformi totul în realitate palpabilă. Iar eu nu dispun de acestea. Am fost foarte norocoasă că am reușit să fac două filme. Soțul meu lucra la Film Four și era intersat să facă un film după un spectacol pe care l-am realizat cu ani în urmă, care se numea *Sora mea este acasă*. Mi-a spus că dacă îmi găsesc producător, atunci îl facem. Efectiv mi s-a înmânat acest proiect, iar eu mi-am găsit casa de producție.

C.P.: *Și așa l-ați făcut...*

N.M.: Exact. La fel s-a întâmplat cu *Alive and Kicking* – contractele erau semnate, bugetul aprobat, iar John Schlesinger urma să facă regia. Între timp el a primit o ofertă foarte bună de la Hollywood, a acceptat-o, iar producătorul m-a întrebat dacă nu mi-ar plăcea să mă dedic acestui film. Ceea ce am acceptat, însă iarăși a fost un proiect care pur și simplu mi-a fost înmânat. Deși îmi place la nebunie arta imaginilor în mișcare, nu a trebuit să-mi pierd timpul și energia să-i conving pe alții să mă lase să fac film. Ceea este o experiență cu totul diferită.

C.P.: *Care este* credo-*ul dumneavoastră ca director artistic al Companiei Shared Experience?*

N.M.: Shared Experience trebuie să rămână o companie absolut idealistă, care caută în continuare materiale periculoase, riscante decât să joace la sigur. Pentru sănătatea trupei, cred că este esențial să te simți întotdeauna provocat.

Cătălina PANAITESCU

Adriana RAICU

Egipt

Întâlnirea sau experiența... experimentului

Cum își găsește *Teatrul* mijloacele noi de expresie? Ține teatrul pasul cu ritmul schimbărilor, satisface el oare nevoile actuale impuse de noutățile tehnologice, de aserțiunile globalizării culturilor naționale, de modificarea structurilor sociale (rasiale, familiale, economice) de interacționarea și de dinamica acestor sisteme?

Dacă teatrul este *proiecție* a omului și a vieții lui, cum te ajută el să-ți reînnoiești imaginea, cum redefinește el omul și viața lui racordată la actual? Și apoi, dacă nu proiectează la timp schimbarea, atunci schimbarea nu va schimba nimic.

În fine, indiscutabil, de când e lumea, fenomenul *teatru* se reformulează. Cucerită prin căutări, explorări, așteptări, o nouă identitate îi ia locul celei vechi. O nouă viziune artistică, o nouă tendință, mișcare teatrală sau curent – rezultat al experiențelor de creuzet ale creatorilor – relevă cu luciditate și acut simț al prezentului, ceea ce e semnificativ, reprezentativ momentului. Circulația viziunilor noi în spațiul cultural internațional este dată de întâlnirea personalităților de vârf și a producțiilor de excepție.

Festivalurile internaționale de teatru sunt oportunitatea ideală de a facilita dialogul și intersectarea punctelor de vedere a diferitelor culturi și civilizații. Chiar dacă nu aduce intotdeauna *evenimentul, noutatea*, *schimbarea* – noțiuni cuibărite insidios în orizontul nostru de așteptare – un festival de teatru este un mediu propice contactelor vii, schimburilor de experiență, fertilizării încrucișate.

Festivalul Internațional de Teatru Experimental de la Cairo – CIFET 18, desfășurat anul acesta între 10–20 septembrie, a adus în competiție importante spectacole de teatru experimental realizate în lume și desfășurate în cele mai variate spații de joc. Spectacole de dans, filme scurte, instalații, concerte, spectacole-lectură au întregit atmosfera Festivalului care a fost de asemenea gazda unei expoziții de carte de specialitate, dar și a unui simpozion intitulat „Laying the Foundations of Theatrical Experimentation: Seminal Literature and Documents: Reading the Directions (From the late 19th Century to the end of the 20th Century)."

Juriul, alcătuit din personalități ale lumii teatrale internaționale – Santiago Martin Bermudez (Spania), Vladimir Ovseannikov (Rusia), Fiona Winning (Australia), Liz Engleman (USA), William Galinsky (Anglia), Zhang Xian (China) etc. – prezidat de Giancarlo Nani (Italia) a acordat Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru experimental *(Romeo and Juliet)* trupei Moon Theater din Rusia; Premiul pentru cea mai bună regie a fost atribuit lui Sureen Sharedyan, regizor al spectacolului *Psychosis 4:48* (Experimental group of the National Theater America); iar cel pentru cea mai bună scenografie, spectacolului *The Crucible* (Chinten Group, Japonia).

Ca în fiecare an, în diminețile Festivalului s-a desfășurat sesiunea de comunicări științifice. Alături de comisia de vizionare – alcătuită din nume prestigioase ca: Marta Coigney, președinte onorific al ITI; Ginka Tscholakowa-Henle, dramaturg și regizor german; Jean Michel Meunier, actor și regizor francez – au participat ca invitați membri ai delegațiilor specializate în domeniu, vorbitori și moderatori care au dezbătut temele puse în discuție la seminar.

Având în desfășurare proiectul de cercetare universitară „The language of scenography – expressive modality of intercultural dialogue", am fost invitată să susțin lucrarea *Stage design and its way to modernity* la cea de-a doua secțiune a sesiunii, intitulată „Literature and documents on experimental theatre directing and scenography".

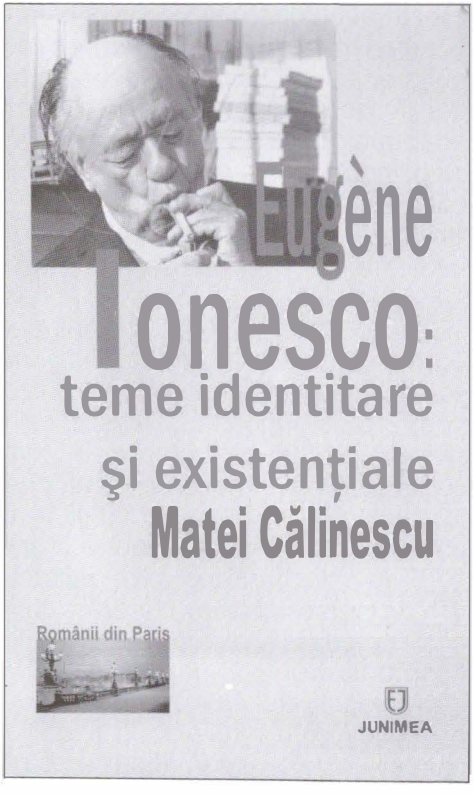
Într-un excurs istoric însoțit de un bogat material documentar vizual, am încercat să surprind varietatea experimentelor care s-au succedat în scenografia universală începând cu sfârșitul secolului XIX, dar și proliferările pe care fiecare dintre ele le-a generat până în zilele noastre. Am analizat succint contextul socio-artistic în care au apărut, punând accent pe influența pe care evoluția artelor plastice a avut-o asupra artei spectacolului(avangarda artei moderniste din secolul trecut). N-am ezitat să aduc în discuție nume de artiști români care au schimbat destinul fenomenului spectacular universal, dar și câteva exemple de tineri creatori pentru care *experimentul* este condiția *sine qua non* a artei.

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Ionesco într-o abordare psihocritică

Într-o carte fundamentală, intitulată *Conștiința critică*, Georges Poulet face observația potrivit căreia „criticul depinde în mod esențial de gândirea celuilalt". Pe cale de consecință, rezultă că principala sarcină a cititorului profesionist care este criticul constă în a-i descoperi *cogito*-ul celui a cărui operă face obiectul cercetării. „Nu poate exista critică – explică Poulet – fără o primă mișcare prin care gândirea critică se strecoară în interiorul gândirii criticate și se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător". Dar, adăuga același Poulet, trebuie mare grijă atunci când te hotărăști tu, critic, să identifici și să pătrunzi în *cogito*-ul unui creator de literatură și asta fiindcă „ apropierea greșită de *cogito* riscă să-i denatureze sensul" A pătrunde în *cogito*-ul unui scriitor înseamnă „a găsi felul lui de a simți și de a gândi, a vedea cum se naște și se formează el, ce obstacole întâmpină; înseamnă a redescoperi sensul unei vieți ce se organizează pornind de la conștiința pe care o are despre sine însuși. Și mai înseamnă să descoperi, în același timp, ordinea în care se dispun gândurile. Ele apar unul după altul, când în acord, când în conflict, după fluctuațiile unei reflecții ce pare a se desfășura anarhic, dar care se supune, în realitate, jocului de forțe dialectice incluse în *cogito*-ul ei inițial". În concepția lui Poulet, întrebările fundamentale din care se construiește un *cogito* sunt: *cine sunt eu?*, *când sunt eu?*, *unde sunt eu?*. Pătrunzând în conștiința ionesciană și încercând să răspundă unor astfel de întrebări, Matei Călinescu scrie o superbă monografie intitulată ***Eugène Ionesco; teme identitare și existențiale,*** apărută în 2006 la Editura *Junimea*, în fapt o versiune lărgită și revăzută a volumului *Ionesco; recherches identitaires*, tipărit în traducerea franceză a Simonei Modreanu la Editura pariziană *Oxus*, în cadrul colecției *„Les Roumains de Paris"*, coordonată de Basarab Nicolesco.



Gândirea critică a lui Matei Călinescu „se strecoară" în „gândirea criticată" a lui Ionesco cu nedezmințită empatie. Explicabilă poate și prin faptul că, la un moment dat, deopotrivă criticul, cât și „criticatul" au

simțit că nu se mai pot realiza în cultura română. Născut în 1909 la Slatina, dintr-un tată român (cu care va avea relații de natură antagonică) și o mamă în ale cărei vene curgea deopotrivă sânge românesc, dar și francez ori evreiesc, Eugen Ionescu și-a petrecut copilăria în Franța. Revine în România la vârsta de 13 ani. pentru studii secundare și universitare, colaborează la diverse publicații, face senzație cu celebrul volum *Nu,* tipărit la Editura *Vremea*, volum premiat de un juriu cu o selectă componență. Resimte acut degradarea stării politice din România, vede cum o seamă dintre cei mai însemnați prieteni ai săi sunt atinși de „rinocerită" (tema, dar și cuvântul vor apărea în vocabularul scriitoricesc ionescian încă din etapa sa românească, relevant în acest sens fiind capitolul *„O alegorie pentru toate anotimpurile – Rinocerii"* din monografia ce face obiectul acestor însemnări) și face tot posibilul de a reveni în Franța, țara pe care o numea „patria sa spirituală", lucru ce se va împlini în 1942, moment ce nu va însemna însă încheierea unei lungi etape de *dépaysement*. Acceptarea sa de către „familia franceză" se va produce la modul definitiv, arată pe bună dreptate Matei Călinescu, de abia în 1950, până atunci scriitorul resimțind pe deplin „stigmatul" de a fi român. Și-a „francizat" numele, dar „nu și-a negat niciodată originea românească, deși s-a revoltat la un moment dat împotriva ei (cum ne revoltăm uneori împotriva inevitabilului); iar după stabilirea în Franța, a continuat să o privească cu un ochi critic, dar și amuzându-se pe seama ei, cum reiese din anumite aluzii din primele sale piese". De altminteri, Ionescu/ Ionesco „devine dramaturg *francez* de avangardă, redebutând la 41 de ani cu o anti – piesă jarryescă, tradusă în mare parte din românește". În analiza pe care o face piesei *Cântăreața cheală*, rescriere în franceză a textului românesc intitulat *Englezește fără profesor*, Matei Călinescu insistă asupra felului în care s-a petrecut trecerea de la o limbă la alta în tentativa depășirii crizei identitare printr-o extraordinară distopie lingvistică. Chiar dacă mai puțin spectaculos decât Ionesco, însuși Matei Călinescu, atât de pertinentul exeget de acum al lui Ionesco, avea să parcurgă etapele unei crize identitare și de adaptare întrucâtva similară celei la care a fost supus „criticatul" său, astfel stabilindu-se pesemne premisele viitorului și atât de generosului pact de lectură al cărui fruct prețios e această carte. Prestigios critic literar și lector la Catedra de literatură universală de la Literele bucureștene, simțind semnele nopții gândirii totalitare, ce avea să se aștearnă în România odată cu nefastele teze din iulie 1971, încercând el însuși o senzație de *depaysement*, Matei Călinescu se va stabili în SUA în 1973, devenind profesor la *Indiana University*. Or, tocmai din aceste motive, cartea *Eugène Ionesco ; teme identitare și existențiale* pare a fi scrisă, așa cum spunea Poulet, rezumând esența actului critic, „pentru a cunoaște, pentru a se cunoaște". Firește, cei ce doresc să afle detalii despre chipul în care s-a produs transplantarea în lumea americană a eseistului, despre cum a supraviețuit el în această lume, despre identitatea ce i-a fost agresată de respectiva schimbare, despre modul în care a fost Matei Călinescu bântuit de stafia comunismului ceaușist, au la dispoziție *Un fel de jurnal* (1973–1981) apărut în 2005 în colecția *Egografii* a Editurii Polirom.

În personalitatea literară a lui Ionesco, cele două identități – cea română și cea franceză – se confruntă și ilustrează un mister creator. „Studiile franceze despre teatrul lui Ionesco – observă Matei Călinescu – vorbesc invariabil despre dubla identitate etnică a scriitorului, dar fără să ia în considerare tensiunile și dialectica dintre cele două tipuri identitare". Cele două identități sunt numite de exeget „mitice". Mai departe, cercetătorul își nuanțează afirmația în termenii

următori: „E vorba de mituri intime, personale, conştiente dar în mare măsură şi inconştiente, dacă se poate vorbi de un inconştient etnic sau politic ca făcând parte din inconştientul psihanalitic freudian sau jungian sau lacanian". Or, o atare precizare e relevantă pentru scopul şi metoda cercetării întreprinse de Matei Călinescu, care are meritul de a revela ceea ce a scăpat studiilor franceze. Exegetul e preocupat, aşadar, de urmărirea traumelor de conştiinţă, determinate de relaţia tensionată cu tatăl şi cu ţara acestuia – România – pe care literatura dramatică ionesciană le suprinde în cuantumuri diverse, în diferitele etape de creaţie, căci „...identitatea românească a lui Eugène Ionesco, marginalizată în a doua parte a vieţii scriitorului, revine în forţă în onirismul ultimelor piese, *Omul cu valize* şi *Călătorie în lumea morţilor*. Ea n-a putut fi niciodată complet uitată sau deconstruită. Iar tensiunea, mai mare sau mai mică, interesant de urmărit, între ea şi identitatea sa franceză, la început în mare parte imaginară, dar apoi tot mai puternic susţinută de opera sa franceză până în anul morţii, 1994, s-a prelungit de-a lungul întregului său itinerar biografic". Traume de conştiinţă au fost provocate şi de divergenţele de ordin politic cărora le-a fost protagonist scriitorul. La un moment dat, Ionesco se va despărţi dramatic de mai toţi prietenii săi din ţară, din pricina vederilor lor legionare. Piesa *Rinocerii* poate fi lesne interpretată, în opinia exegetului, ca o reactualizare a unor amintiri despre totalitarismul de dreapta din România anilor 1930 şi de la începutul anilor 1940. „Meditând asupra asemănărilor dintre comunism şi fascism, ca fenomene ideologice, Ionesco revizitează, *vingt ans après,* un episod dureros al vieţii sale, căci substanţa autobiografică a acestei piese se regăseşte în jurnalele scriitorului, care trimit la (sau, uneori, datează din) anii în care varianta românească a naţionalismului fascizant devine o adevărată isterie colectivă". Încă din vremea jurnalelor din România, Ionesco observa că oamenii se transformă în rinoceri. Ajuns în Franţa, în anii instalării comunismului în ţările estice şi în atmosfera *gauchistă* din patria de adopţie, „adevărata patrie", o atmosferă pe bună dreptate resimţită drept ostilă, Ionesco va încerca din nou un acut sentiment de izolare. Această a doua opoziţie îl va marca la fel de profund pe marele şi deja afirmatul dramaturg, definindu-i pentru totdeauna profilul şi mitul personal. Aşa încât se poate spune că Matei Călinescu se slujeşte întru elaborarea cercetării sale de o metodă derivată din psihanaliză, adică de *psihocritică*, al cărei principal promotor a fost Charles Mauron. Adecvarea metodei la opera artistului „criticat" pare a fi dincolo de orice îndoială. Urmând într-o oarecare măsură drumul bătătorit viaţă/operă şi sesizând dezvoltarea unei *curbe subiective* cu reflex în operă, lucrările de psihocritică propriu-zisă, observă Marina Mureşanu-Ionescu (cf. capitolul *„Mit şi mitologie personală în psihocritica lui Charles Mauron"* din cartea *Direcţii în critica şi poetica franceză contemporană*, Editura *Junimea*, Iaşi, 1983), inversează raportul, fixând ca punct de plecare opera, textul, structura de suprafaţă de la care se coboară în straturile de adâncime. În plus, Mauron are meritul de a fi recunoscut *esenţa lingvistică* a operei, de a se fi bizuit pe ea în elaborarea tehnicii sale de lectură. Or, după cum se ştie, esenţa lingvistică e unul dintre punctele forte ale literaturii dramatice ionesciene, mai fiecare cercetător dorind să-i descopere fundamentele şi originalităţile. Bunăoară, „Misterioasa Doamnă" care apare în *Victimele datoriei,* e apreciată de Matei Călinescu drept „ o personificare a psihanalizei". Marina Mureşanu-Ionescu notează că „psihocritica (lui Charles Mauron. *n.n.)* a fost considerată drept cea mai originală folosire a psihanalizei în cercetarea literară, depăşind raporturile şi explicaţiile mecanice ale predecesorilor şi îmbogăţind viziunea *criticii clasice* şi a

istoriei literare despre operă și creator". De fapt, Matei Călinescu ne invită să luăm parte la un joc. Analizează în ordine cronologică, cu acribie și inteligență ascuțită fiecare piesă ionesciană, producând adesea observații surprinzătoare prin însăși simplitatea deducției ce le are la bază, astfel încât adesea ajungi tu, cititor, să te întrebi cum oare nu ți-a venit ție ideea respectivă, atât de autentică și logică se dovedește demonstrația exegetului care se servește de periodizările deja acreditate și, pe neașteptate, recurge la metode extrem de moderne de analiză , propunând corelații între textele destinate scenei și volumele de confesiuni și interviuri, de la *Note și contranote* la excepționalul *Sub semnul întrebării* ori *Căutarea intermitentă*. Așa se face că atât analizele la piesele „de manual" (precum *Cântăreața cheală, Lecția*, *Scaunele*, *Rinocerii*), dar și cele la *Victimele datoriei, Noul locatar* sau *Călătorie în lumea morților*, trecând prin piesele scurte (mai cu seamă prin *Improvizația de la Alma*), ajung să fie dintre cele mai incitante. Analizând, bunăoară, *Cântăreața cheală*, „piesa de trecere" care marchează „procesul dificil al unei schimbări de identitate lingvistică", Matei Călinescu face observația că aceasta „e, totodată, în absurdismul ei, piesa poate cea mai elaborată a lui Ionescu, rezultatul unui pariu aparent paradoxal pe care îl face cu sine orice scriitor adevărat; și anume, că va crea din întâmplare necesitate". Un mod de a măsura necesitatea interioară a unui text e memorabilitatea lui, care nu e altceva decât capacitatea sa de a se imprima în memoria cititorului, respectiv a spectatorului. Adică, o parte de text e memorată de receptor fără nici un fel de intenție declarată, ci doar datorită capacității acestuia de a se imprima în memoria noastră. Receptorul va avea, deopotrivă, „sentimentul difuz...că există resturi importante de memorabilitate în text, care i-au scăpat la o primă lectură, și la a doua lectură, și la o a treia și așa mai departe". Capacitatea textului de a genera surprize la fiecare nouă lectură e un element de control al validității sale estetice, adică un fel de „du-te-vino subiectiv, text și realitatea lingvistică". În cazul *Cântăreței chele,* frapează „bilingvismul extraordinar al autorului" accesul său simultan atât la geniul limbii române, cât și la cel al limbii franceze „care-i permite să se joace, în franceză, cu o întreagă teratologie umoristică a limbajului, produsă de el însuși și purtând marca și masca lui inconfundabile". Dincolo de jocurile și ambiguitățile lingvistice care îi conferă un farmec aparte, de semnificațiile imaginii focului din scenele în care își face apariția Pompierul, Matei Călinescu descoperă pe parcursul analizei acestei piese de debut „rădăcini adânci și complicate în biografia autorului și în istoria traumatică, așa cum a trăit-o el, nu în sensul exterior, anecdotic, sainte-beuvian, ci, mai degrabă, în sensul proustian, al eului profund, al felului cum s-a exprimat acesta în scris". Iar *Călătorie în lumea morților* e „ o continuare a *romanului de familie*, oniric al lui Ionesco". De fapt, marea temă a piesei e căutarea mamei, „a cărei absență se metamorfozează în diferite personaje din propria ei ascendență maternă, finalmente, în figura răzbunătoare a străbunei". Dincolo de exemplele punctuale care probează empatismul pe care Matei Călinescu îl realizează cu literatura dramatică ionesciană, rămâne însă observația că autorul francez născut în România a creat o operă în care comicul și tragicul, ludicul și fantasticul oniric, scepticismul și căutarea spirituală se împletesc permanent, rezultatul fiind o sinteză de mare originalitate. O sinteză care se datorează poate și faptului, sesizat de cercetător la capătul demersului său critic, că Ionesco „a avut nu numai două identități (care, pe plan fantasmatic, s-au opus și s-au suprapus cu momente de reconciliere și cu recăderi în ostilitate

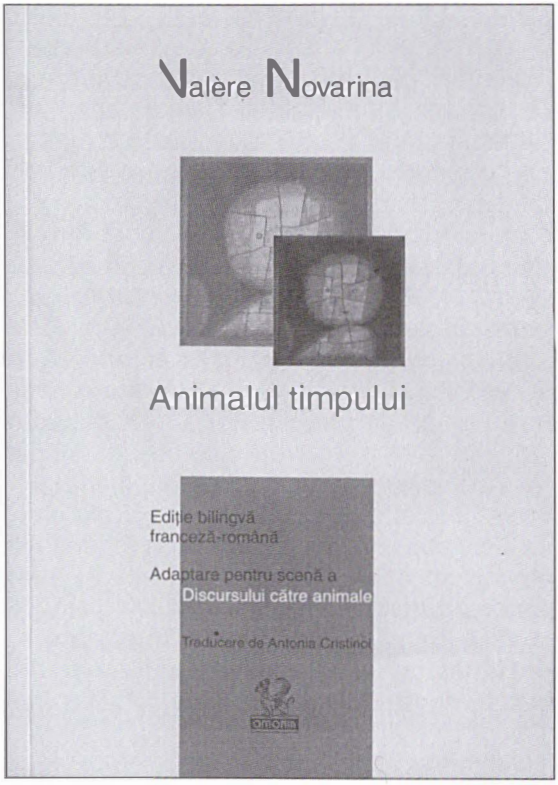
pe plan oniric), ci chiar două vieți succesive, despărțite de o perioadă dificilă de tranziție, între 1945–1950.

Sigur e că, la câțiva ani de la apariția remarcabilei cărți a Laurei Pavel, *Ionesco – antilumea unui sceptic* (Editura *Paralela 45*, 2002), ori a celei a Martei Petreu, *Ionesco în țara tatălui* (Biblioteca *Apostrof*, 2001), odată cu volumul *Eugène Ionesco; teme identitare și existențiale,* contribuția românească la cercetarea creației ionesciene devine tot mai importantă. Și tot la fel de sigur e că încercarea lui Matei Călinescu de a pătrunde în *cogito*-ul ionescian înseamnă o mare izbândă.

Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale,* Colecția *„Românii din Paris"*, Editura Junimea, Iași, 2006.

Teatrul ca aventură și plăcere lingvistică

Născut în Elveția, specializat la Sorbona în filosofie, filologie și istoria teatrului, artist complex și aproape complet, căci e deopotrivă dramaturg, regizor, pictor și desenator, **Valère Novarina** e deja cunoscut publicului român cultivat grație monodramei *Pentru Louis de Funès*. Piesa a fost publicată în traducerea Paolei Bentz Fauci în 2004, la Editura Omonia, dar și în nr. 1/ 2004 al revistei *Drama* și a făcut obiectul unui spectacol-lectură prezentat în cadrul ediției a XI a a Festivalului dramaturgiei românești, căruia organizatorii timișoreni i-au asociat și un binevenit *Atelier European de Traducere*. Teatrul Național Radiofonic a realizat, la rându-i, un spectacol în regia lui Mihai Lungeanu, avându-l ca protagonist pe Dan Condurache.



Sub același triplu patronaj – Editura Omonia, Teatrul Național din Timișoara, Atelierul European de Traducere – dar și cu sprijinul a ceea ce se cheamă *Scène Nationale d'Orléans,* a apărut în 2006, în ediție bilingvă, o altă monodramă a lui Valère Novarina, ***Animalul timpului,*** rescriere pentru scenă datând din 1993 a *Discursului către animale*. Traducerea în limba română e datorată Antoniei Cristinoi și trebuie spus că întreprinderea în cauză înseamnă o operație deopotrivă dificilă și curajoasă. Căci, dacă asemenea lui Villon, Rabelais ori

Céline, Novarina își îngăduie luxul de a se juca, spre deliciul său deloc egoist, fiindcă el se transmite și cititorilor, respectiv spectatorilor, cu limitele limbii franceze, tot la fel și traducătorul se vede obligat nu doar să tălmăcească, ci realmente să inventeze, să creeze, să își acorde dreptul la un larg evantai de libertăți în sânul limbii-țintă, având deopotrivă grijă să nu afecteze universul simbolic ce definește teatrul aforistic pe care îl cultivă scriitorul francez. Ideea mai mult decât inspirată a editorului de a ne oferi textul și în limba franceză, invită la comparații. Cititorul ce se încumetă să citească piesa în ambele limbi are bucuria de a descoperi în Antonia Cristinoi un traducător remarcabil.

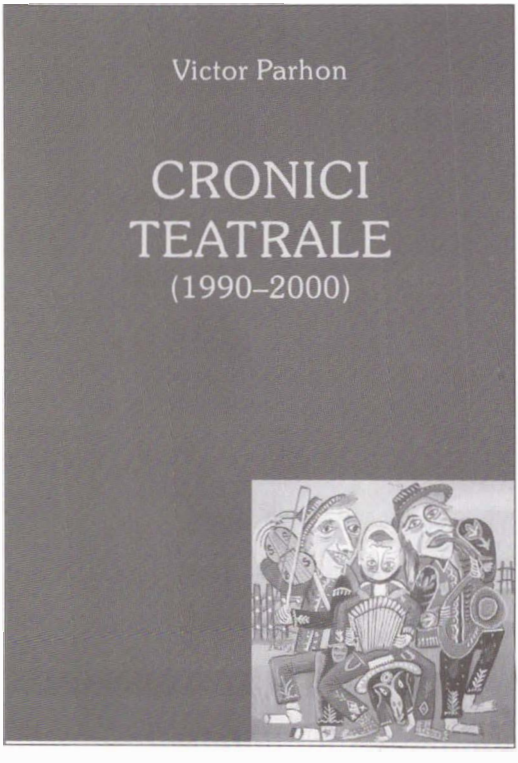
În *Animalul timpului,* Novarina urmărește în egală măsură drama ontologică și gnoseologică a ființei umane. De fapt, am apărut pe lume ca un capriciu al lui Dumnezeu, adică al sorții ori al Necunoscutului, iar Dumnezeu nu face decât să își bată joc de noi, lăsându-ne pradă petrecerii într-o viață ce se măsoară în cifre. Așa că undeva, pe o piatră funerară, poate oricând să apară o inscripție de genul *„Aici zace unul care-a trăit în numere, căci el a fost în ziua de după ajunul nașterii lui ieșit viu înzorzonat dintr-un zevzec bătrân".* Tragic e că avem mereu conștiința acestei inutilități a propriei noastre treceri cifrice prin Lume, deoarece, spre a-și desăvârși Lucrarea, Dumnezeu a avut grijă să nu ne pierdem nici luciditatea, nici simțul realității. Iar singurul lucru pe care îl putem face pentru a ne exprima neputința în raport cu Timpul e să ne slujim de propria vorbire. Rațiunea, conștiința, vorbirea sunt singurele bunuri pe care ni le-a lăsat cu adevărat Divinitatea. Numim oameni și locuri. Vorbim. Dar o facem, căci Dumnezeu a vrut să ne fie încă și mai greu în clipa în care avem revelația că ne-am pierdut pe noi înșine și pornim în propria noastră căutare slujindu-ne de cuvinte. Vorbim în încercarea de a ne regăsi și a ne da curaj și realiza ce ușor ne dedublăm, ne pierdem.

Într-o postfață în care ne vorbește și despre „ce înseamnă a-l traduce pe Novarina", Antonia Cristinoi observă, nu fără temei, că „spectatorul interesat de personaje bine definite, voci limpezi și fraze bine construite riscă să fie dezamăgit". Și asta fiindcă „piesa e o adevărată operă polifonică și personajul care se desprinde e limba însăși, care parcă prinde viață, se exprimă singură". Iată un citat din textul lui Novarina: „Animalelor, animalelor, fiecare oră, fiecare minut în care omul se vede trebuie distruse. Am văzut în vid unde ajunge să vezi ca să vezi că nu există nimic. Nu există nici o dimensiune în lucrurile aduse la numărul celor cărora le atribuim viață. Am văzut în vid, care e mai rău decât plinul. Într-o viața întreagă nu vezi nimic mai rău". Un asemenea discurs e de natură să ne aducă aminte nouă, spectatorilor de teatru, că trebuie să fim ceva mai atenți la civilizația și expresivitatea limbajului. Ne-am lăsat cam lesne copleșiți de invazia de non-verbal, de imagine, de un dionisiac al vizualului, uitând cam prea repede că singurul element care ne deosebește cu adevărat pe noi, oamenii, de condiția de animale e cuvântul și că limbajul ne face trecerea prin Lume ceva mai suportabilă. Fie și numai aparent. Ca să ne bucurăm de monodrama și plurilingvsimul cultivat de Novarina, dar și de calitatea invenției lingvistice practicată de traducătoare, se cuvine să consimțim la efortul ce se metamorfozează în plăcerea observată de Antonia Cristinoi: „Să ne lăsăm purtați de cuvinte, de ritmul lor învăluitor și totul vine de la sine". Iar cel mai important e spectacolul interior, răvășitor pe care-l declanșează în noi înșine ascultarea vorbelor atât de sugestive născocite uneori la propriu de Valère Novarina.

Valère Novarina, *Animalul timpului*, Editura Omonia, Timișoara, 2006.

Talent, caracter, iubire

Timp de 34 de ani („mulți și puțini", cum ar spune dramaturgul), **Victor Parhon** s-a aflat în linia întâi a cronicii teatrale. O specie jurnalistică pe care a practicat-o cu pasiune, rigoare, cu exigență și autoexigență, în spațiul căreia nu tolera diletantismul și neaveniții. Revelatorii pentru credința lui că pentru a fi îndrituit a scrie despre teatru ai nevoie de talent, dar și de caracter, chiar de tărie de caracter, sunt textele pe care le-a publicat în anii'80, sub pseudonimul *Myosotis*, în rubrica intitulată *„Cronica cronicii teatrale* pe care a susținut-o în paginile fostei reviste *Teatrul*. Născut la Craiova într-o familie de intelectuali autentici ce l-au format în spiritul prețuirii valorii, absolvent strălucit al Filologiei bucureștene, Victor Parhon și-a început cariera de critic de teatru în paginile revistei *Ramuri*. Încă din vremea debutului a înțeles că nu poți fi un adevărat profesionist dacă mobilității intelectuale nu i-o asociezi pe cea de deplasare, dacă nu contextualizezi, relaționezi și compari ceea ce se întâmplă într-o anumită instituție de spectacole cu ceea ce se petrece în altele, că nu poți să fii cronicarul unui singur teatru. Criticul e, cum spunea, Mihai Ralea, „un creator de puncte de vedere", dar totodată și de ierarhii. Or, pentru a putea face asta, e nevoie să ai mereu valiza pregătită, să dai curs invitațiilor venite din diverse colțuri ale țării, să nu ai prejudecăți, să speri că de oriunde poate apărea evenimentul și să te simți vinovat dacă l-ai ratat din comoditate. Fizică sau intelectuală. „Când intri în sala de spectacol – scria Victor Parhon într-un text apărut în iunie 1998 în proaspăt creata revistă *Scena* – știi, și mai ales crezi că știi, multe despre tine, ca să constați apoi, în timpul spectacolului, și uneori, și după, că ai putea fi cândva și altul. Este meritul teatrului de a te ajuta să te gândești pe tine însuți. De la teatru, chiar dacă nu pleci mai bogat în răspunsuri, pleci mai bogat în întrebări, pe care, altfel, poate că nu ți le-ai fi pus niciodată." Iar aceste întrebări au răsărit și încă mai răsar și dincolo de locul unde încep și se sfârșesc liniile de tramvai ori de metrou în București. Această convingere, formată în anii începutului său în profesie, a pus-o în practică și în puținii ani cât a coordonat, la Televiziunea Română, realizarea emisiunii *Gong*, dar cu și mai multă pregnanță după 1985, când a devenit șeful rubricii de „Cronică dramatică" de la revista de specialitate și, mai apoi, în paginile revistelor *Teatrul azi* și *Scena*.



Statornic și pasionat comentator și animator al fenomenului teatral (a fost sufletul *„Întâlnirilor revistei Teatrul"*), Victor Parhon a fost printre primii din breaslă care a înțeles că, îndată după evenimentele de la sfârșitul lui 1989, realitățile teatrului aveau să se schimbe și că aceste schimbări nu trebuie să îl ia pe nepregătite nici pe el ca persoană, dar nici teatrul și pe cei ce îl creează.

Așa se explică – cred – tenacitatea de care a dat dovadă în zilele lui decembrie 1989 și în ianuarie 1990, când, din celebrul și controversatul *Studio 4* al TVR, a încercat să vorbească, atât cât i s-a îngăduit, și despre ce se întâmplă în instituțiile de spectacol. Și cum s-a numărat printre cei ce au sesizat realități ce nu erau deloc pe placul noilor puternici ai zilei, care înțeleseseră foarte bine forța de manipulare pe care o are Televiziunea, accesul în sediul acesteia i-a fost repede limitat. Nedornic de compromisuri, Victor Parhon s-a reîntors la scrisul în revistele de specialitate, la voiajurile profesionale în țară, astfel explicându-se capacitatea sa comparatistă ieșită din comun și remarcabila lui cultură teatrală. Chiar dacă între timp a devenit director al Centrului Național pentru conservarea și valorificarea tradițiilor creației populare, a înființat Fundația culturală *Ethnos* și revista *Datini*, a rămas până în ultima clipă a vieții sale critic de teatru.

Volumul de ***Cronici teatrale*** apărut în 2006 ca supliment al revistei *Teatrul azi* și sub egida Fundației Culturale „Camil Petrescu" în seria *„Eseuri, cronici, însemnări teatrale"* (editor: Florica Ichim; coordonator: Oana Borș) , sub îngrijirea lui Ion Parhon, reunește cam tot ceea ce a scris Victor Parhon între 1990 și 2000 în revistele *Teatrul azi* și *Scena*. Adică mai mult decât cronici, acestora adăugându-li-se, firesc, articole polemice de genul *Directorii și schimbarea*, note de călătorie, precum *Jurnalul teatral finlandez,* reflecții despre ce înseamnă să fii director de festival (el a fost primul director artistic al Festivalului de teatru clasic de la Arad), interviuri și dialoguri cu Alexandru Tocilescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Florin Fătulescu, Alexandru Colpacci, Ivan Helmer. Dar centrul de greutate al cărții e dat de cronicile de teatru, adevărate modele ale genului. Scrise cu nerv, rapid, dar deloc superficial, coerent, cu grija pentru surprinderea esențialului și a determinării aportului creativ, cu preocuparea pentru argumentarea opțiunilor, textele lui Victor Parhon înseamnă mult mai mult decât exprimarea dihotomiei „mi-a plăcut/ nu mi-a plăcut". Semnatarul lor nu a fost niciodată un distribuitor de elogii nemeritate. Putea fi teribil de „rău", desființa metodic orice încropeală mai mult ori mai puțin șmecheră. Îl ajuta stilul deopotrivă clar și original. Dar deși o făcea cu convingere, nu o făcea și cu plăcerea ori voluptatea „desființării". A refuzat bășcălia și tonul superior-atoateștiutor. Când scria „de rău", o făcea cu tristețea, cu regretul că a fost înșelat, dezamăgit. „ O critică – spunea Andrei Șerban, citat de Valeriu Moisescu în prefața *Critică și...iubire* – ar trebui să fie o scrisoare adresată unei iubite, cu dragoste, chiar când observațiile ustură și dor". În cronicile sale, Victor Parhon a transformat condiționalul din fraza lui Șerban în indicativ, în realitate. Cronicile sale sunt astfel de scrisori, pline de observații pertinente. Și tocmai pentru că nu s-a limitat la jocuri și capricii de tipul îmi place/nu-mi place, Victor Parhon a fost un critic prețuit de artiști, fie ei regizori, actori ori scenografi. A scris cu pasiune despre mari spectacole săvârșite în București ori în mari teatre din țară. Dar nu refuza niciodată să scrie despre montări petrecute în teatre mai puțin frecventate de „critici subțiri", mergând cu aceeași deschidere la Pitești, Bacău, Brăila și în alte locuri, în momente în care pe acolo lucrurile nu mergeau deloc bine. A sesizat că lucrurile nu merg bine și în instituții bucureștene până atunci de frunte, precum Teatrul Mic ori „Bulandra", chiar dacă la acest din urmă teatru director era Victor Rebengiuc. De condeiul critic al lui Victor Parhon ar avea acum nevoie, cred, Alexandru Darie. S-a bucurat când, sub bagheta lui Silviu Purcărete, cu ocazia spectacolului *Decameron 645* la Râmnicu Vâlcea s-a născut un teatru. A fost printre susținătorii Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, căruia i-a intuit devenirea. A urmărit cu regret cum, într-o anumită perioadă, s-a produs ruptura dintre teatru și public și a vrut să îi afle motivele. L-a preocupat, bunăoară, căderea liberă în care s-a

aflat, o bună bucată de vreme, Teatrul din Brașov. Și asta pentru că „ținută să *dea seama* de calitatea spectacolului, cronica teatrală nu e obligată să se rezume numai la atât. De la caz la caz, ea poate da seama și de importanța unui spectacol în viața unui teatru, de felul în care știe să-i pună în valoare pe unii dintre cei mai buni actori ai trupei, determinând totodată o revigorare a energiilor acesteia". Iar „un spectacol necesar" pentru respectivul teatru a fost cel cu piesa *Frații*, în regia lui Alexandru Dabija. Nu a refuzat niciodată să scrie cronici la spectacole ce, prin redacții, erau considerate „cu probleme", spectacole care, deși semnate de regizori importanți dar care nu sufereau a fi criticați, nu erau tocmai izbânzi. (*Tamerlan cel Mare* la Naționalul bucureștean ori *Visul unei nopți de vară* la Teatrul Național din Cluj). Deși critic cu statut de lider, „boier" al genului, nu a respins niciodată ideea să redevină „un simplu reporter", dornic să afle ce se întâmplă în tulburele an 1990 la Teatrul Național din Târgu Mureș, unde erau în floare reglările de conturi pe criterii nicidecum artistice. Deși cu state vechi în profesie, Victor Parhon nu s-a prezentat drept un omniscient, nefiindu-i nicidecum rușine să recunoască că, la o primă vizionare, i s-a întâmplat să nu înțeleagă chiar totul (cum mărturisește în cronica la *Teibele și demonul ei* de la Naționalul ieșean). Fidel fișei postului, dar și postulatului lovinescian în conformitate cu care proba de foc a criticului, cea în urma căreia își dobândește autoritatea, este cea a onestității și a caracterului, Victor Parhon nu s-a temut că, asumându-și sarcina de a spune adevărul, va produce inevitabil și supărări. Și le-a asumat din dragoste de teatru și din dragoste de actori. „Dovada peremptorie", cum spun juriștii, a acestei dragoste e ultimul text scris de Victor Parhon pe un pat de spital. În tableta *Nea Vali*, criticul își exprima respectul și admirația pentru un actor – Valentin Uritescu.

Volumul *Cronici teatrale (1990–2000),* apărut postum, sub semnătura lui Victor Parhon, e deopotrivă diagrama unui deceniu teatral agitat și mărturia unei mari iubiri. Și e o carte cu valoare de model, în egală măsură pentru criticii hârșâiți în meserie, dar și pentru cei ce încep să guste dulcele-amarul acestei profesii pe care Victor Parhon a onorat-o până în ultimul moment al vieții sale.

Victor Parhon, *Cronici teatrale (1990–2000)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi", București, 2006.

Cum vă place?

Probabil că modul cel mai adecvat de a te apropia de literatura dramatică scrisă de Peca Ștefan ar fi ceea ce se numește „critica de identificare", profesată la noi cu mult succes de Mircea Martin, după modelul lui Georges Poulet. O critică ce are drept misiune redescoperirea „sensului unei vieți ce se organizează în scris pornind de la conștiința pe care o are despre sine". Spun asta, fiindcă în toate cele trei piese reunite între coperțile cărții ***Ziua futută a lui Nils***, publicată în 2005 de „Biblioteca Teatrului Imposibil" la Editura Tribuna din Cluj, Peca apare ca personaj ce nu se menajează nici o clipă, ba dimpotrivă, se prezintă în ipostaze dintre cele mai puțin flatante. Nici psihocritica, de felul celei practicate de Charles Mauron, nu ar fi neinteresantă întru analizarea scrisului pentru scenă al lui Peca Ștefan, component de bază al mișcării *DramAcum*, care are deopotrivă mulți suporteri, dar și nenumărați adversari. Iar adversarii nu se recrutează exclusiv din rândul persoanelor excesiv de pudibonde ce

roşesc îndată ce aud rostit un cuvânt mai puţin ortodox. Peca e adeptul limbajului fără perdea care ar aduce doritul „efect de real" întru individualizarea generaţiei tinere al cărei portdrapel se recomandă. Un limbaj care, cel puţin în două dintre cele trei piese, pare a fi fost adoptat în urma lecturii şi relecturii asidue a unor romane de genul *Trainspotting*, un limbaj ce e sinonim cu *slang*-ul.

Într-o notă publicată către sfârşitul volumului, ni se spune că toate cele trei piese au fost scrise în intervalul 2002–2003 şi au precedat perioada petrecută de dramaturg la New York University şi „probabil au contribuit la plecarea mea la Big Apple şi apoi la Londra, la rezidenţa internaţională de la Royal Cort Theatre". În plus, dramaturgul ne încredinţează că avem în mână „trei piese pentru scenă care merită – cred eu – spectacole pe măsură". Cel cu *I hate Helen*, realizat de Teatrul ACT şi ArCuB, în regia lui Carmen Lidia Vidu a fost de neprivit, dar asta e cu totul altă poveste.

Nu ştiu la ce metodă critică voi apela eu spre a evalua cele trei piese. Sigur pentru moment e doar faptul că mă voi strădui din răsputeri să păstrez dreapta cumpănă, şi asta nu neapărat pentru a mă proteja de riscul de a fi catalogat drept bun de pensie de colegii din tânăra generaţie ce în totalitate se autocalifică drept *open minded*, în opoziţie cu noi, cei ce nu ne entuziasmăm obligatoriu în faţa a tot ceea ce se entuziasmează ei, ci pentru a respecta *job description*-ul profesiei de critic, care presupune obiectivitate şi nu partizanate.

Nils, personajul principal din piesa *Ziua fututã a lui Nils*, e un tânăr din zilele noastre, revoltat de condiţia umană însăşi. „Suntem cu toţii nişte programe de calculator!", exclamă el, după ce, trezit din somn, trebuie să suporte inoportuna vizită a lui Hans, care se zice că i-ar fi prieten. Nils e supărat pe toţi şi pe toate – pe supa la plic, pe conserve, pe pizza congelată, pe Big Mac, pe faptul că „totul e planificat... lumea merge pe spatele nostru". Mai e supărat Nils al nostru pe faptul că Heidi şi Lola, altminteri două fete frumoase, sunt lesbiene. Pentru că tocmai i se anunţă telefonic decesul mamei sale, prilej de plictiseli inutile. Pentru că e vizitat de cine altul decât de Peca, scriitor de teatru, care negreşit va lua Premiul Nobel... Pentru că e inoportunat de vizita lui Pops care îl tapează de bani spre a-şi cumpăra droguri, drept pentru care îi aplică o corecţie definitivă. Are un vis în care se face că e împuşcat. Dar nefiind împuşcat, fireşte că îşi revine, „ajunge la muncă, pregăteşte proiecte, le prezintă superiorilor, glumeşte cu colegii, ajunge din nou acasă, pleacă iarăşi la muncă, în *week-end*-uri bea până cade sub masă, dansează beat, luni dimineaţă se întoarce la muncă, se întâmplă aceleaşi lucruri". Aşa că Nils e un fel de Meursault din secolul al XXI lea, care în plus faţă de personajul camusian înjură la fiecare două cuvinte, într-un fel desemantizat, fireşte, dar pe care eu nu îmi permit să îl reproduc în această cronică. Asta e, eu am inhibiţii, semn că nu sunt tocmai *open mind.*

În *Andreea/Andreea* o vedem pe respectiva Andrée (bună seara, Andreea! – bună seara, Andreea!) nu prezentând ştiri, ci înconjurată de poliţişti, refuzând să se predea. În respectiva situaţie extremă, Andreea e gata să ne povestească istoria vieţii ei. Aşa încât, graţie *flash-back*-ului, ea organizează un spectacol, un fel de inedit teatru în teatru ce îi rememorează existenţa. A ei şi a celor cu care s-a intersectat. Printre ei, fireşte şi Peca pe care „îl uram cu toţii". Andreea e şi ea supărată pe propriii părinţi, desigur complet neinteresanţi, pe tocilarii de la Liceul „Chomski", pe *mall*-urile unde se întâlnesc tinerii, pe telenovele şi soap-opere, pe „porţia noastră cotidiană de tortură". Face sex cu D. D., o respectabilă actriţă de filme pentru adulţi. Asistă la un *hold-up* comis într-o farmacie. Reapare Peca, îndrăgostit fără speranţă de Lola, una dintre lesbienele din piesa anterioară.

Andreea participă la o petrecere burgheză în burgheza familie Carson, o familie *comme il faut*. Petrecere stricată de revenirea pe neașteptate a lui Edmont, fiul rătăcitor. Urmează o mărturisire a Andreei, cheie pentru înțelegerea personajului. „Zilele curgeau necontenit și eu mă simțeam la fel tot timpul. De fapt, era destul de ciudat. Nu eram fericită, nu eram tristă, nu îmi lipsea nimic, dar nu aveam ce-mi doream. Chiar dacă nu-mi doream nimic." Semn că juna suferă de un fel de *mal du siècle*, atâta doar că secolul e altul decât cel al lui Chateaubriand. Un prieten pe nume Qwik îi declară Andreei că o iubește și o poftește la o plimbare cu mașina pe care o conduce cu o viteză ametitoare, indiciu clar că „suntem liberi, zburăm!". Se produce o ciudată întâlnire între Andreea și D.D., de pe urma căreia respectabila actriță își pierde viața. Mai departe, Andreea o meditează pe Silvia, fiica familiei Carson, ba chiar îi arată toate lucrurile urâte de pe lume, mânată de ideea că „Silvia trebuie să se murdărească". De la omniprezentul televizor, Andreea află despre moartea ciudată a lui Nils, are o întâlnire periculoasă cu Qwik, e pe punctul de a fi arestată, bineînțeles scapă, poliția nu o va mai prinde niciodată, ajunge la Hollywood, devine o vedetă internațională, are propria-i casă de producție, se mărită cu un bătrânel simpatic și putred de bogat a cărui inimă cedează la timp, iar neastâmpărata noastră fată, plină de bani și de glorie, ajunge ambasador ONU și purtător de cuvânt UNICEF. Fidel teatralizării îngroșate a banalului, adoptând un fel modern de a simți enorm și de a vedea monstruos, ironizând vârtos telenovelisticul, Peca produce o „comedie alternativă" care nu știu în ce măsură e „cronica tinerei generații, cu fundul în două luntri, una înnămolită în trecut, cealaltă în derivă prin prezent", așa după cum edictează Iulia Popovici în *Postfață*, dar care nu e tocmai lipsită de virtuți scenice .

În *I hate Helen* ni se istorisește nefericita viață a lui Steve, proprietarul unui post de televiziune ce emite prin internet, moderator de talk-show-uri, producător de desene animate, etc, etc. Steve o cunoaște întâmplător pe Helen, o invită la o emisiune de-a lui, se îndrăgostește nebunește de ea, pentru respectivul sentiment urmând să plătească un preț cum nu se poate mai piperat. La început lucrurile par să meargă bine, chiar dacă Helen e nițeluș mai originală. Pe neașteptate, ea îl încunoștiințează telefonic pe Steve că urmează să plece la Paris pentru a da curs unei burse de studii. Viața tânărului devine lipsită de sens. Se gândește totuși să organizeze un festival pentru care nu are banii necesari. Dar slujindu-se de prestigiul lui Peca, face apeluri televizate și sponsorii apar pe neașteptate. Dar tot pe neașteptate și tot telefonic, Helen îl anunță că se va mărita cu profesorul ei de marketing. Urmează o seamă de dezvăluiri despre minciunile lui Helen; căci Steve pleacă să o caute la Paris și, până la urmă, același Steve e acuzat de triplu asasinat. Legături primejdioase! Steve declară că o urăște pe Helen, dar e clar că o iubește în continuare. Firește, totul e asezonat cu inserții televizate, mod prin care dramaturgul arată efectele dezastruoase ale industriei divertismentului asupra vieții. Peca Ștefan are un acut simț al vizualului, al ordonării în spațiu, al barochizării realului, care e un indiciu că știe să scrie pentru scenă.

Parodia, autoparodia, ironia sarcastică și limbajul frust sunt instrumentele pe care le convoacă dramaturgul spre a ne vorbi despre surogatul de viață și surogatul lingvistic în care își fac veacul tinerii, victime sigure ale unor iminente depresii. Rămâne ca fiecare cititor, respectiv spectator, să deslușească cât real și câtă îngroșare e în felul în care scrie Peca. O îngroșare pe care eu o cred conștientă. Tot la fel, fiecare receptor urmează să vadă cât din realul înfățișat de acestę piese e unul autentic ori doar mimat. Mimat prin supralicitarea unei „culturi" marginale, cu

limbajul ei argotic, pe care dramaturgul ştie să le scoată în faţă cu imaginaţie, spontaneitate, umor , dar şi cu dorinţa de a şoca, dorinţă ce se metamorfozează într-o epatare a mizeriei care, probabil, există în noi şi în jurul nostru.

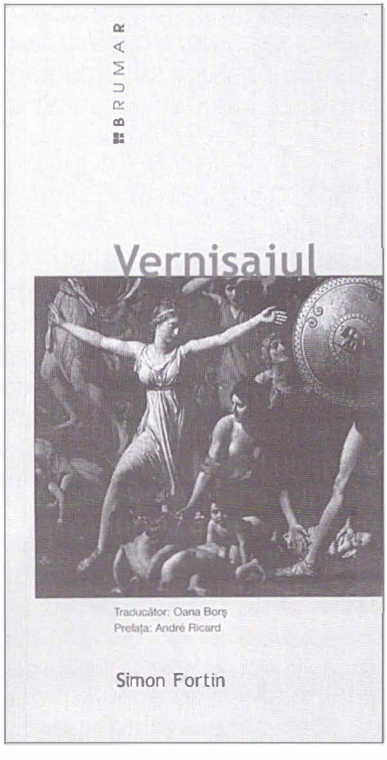
Peca Ştefan, *Ziua fututã a lui Nils*, „Biblioteca Teatrul Imposibil", Editura Tribuna, Cluj, 2005.

Ştefan OPREA

Cinci piese canadiene

Festivalurile de teatru din România încep să capete încă o dimensiune, pe lângă cea pur teatrală (spectacologică); ele devin şi prilejuri de editare şi lansare de cărţi – cărţi de teatru, firește: dramaturgie, teorie, critică şi eseistică, profiluri (actori, regizori, scenografi, compozitori).

După ce, în vara lui 2006, Festivalul Shakespeare de la Craiova a pus în circulaţie câteva importante lucrări de shakespearologie – dar şi alte cărţi de teatru –, iată că şi la Timişoara au fost editate şi lansate, cu prilejul Festivalului dramaturgiei româneşti (ediţia a XII-a, 16-24 septembrie), cinci cărţi de dramaturgie din creaţia unor scriitori canadieni: Simon Fortin, Michel Tremblay, Larry Tremblay, Normand Chaurette şi Daniel Danis, în traduceri româneşti – toate apărute la Editura „Brumar" din Timişoara. Fiecare volum cuprinde o singură piesă, note informative despre dramaturg şi despre traducător, o prefaţă semnată de un critic şi, în final, un comentariu al traducătorului.



Această iniţiativă a Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" (director Maria-Adriana Hausvater) merită a fi continuată şi de alte teatre organizatoare de festivaluri, ceea ce ar contribui la îmbogăţirea bibliotecii de teatru şi la o benefică diversificare a repertoriilor scenelor româneşti.

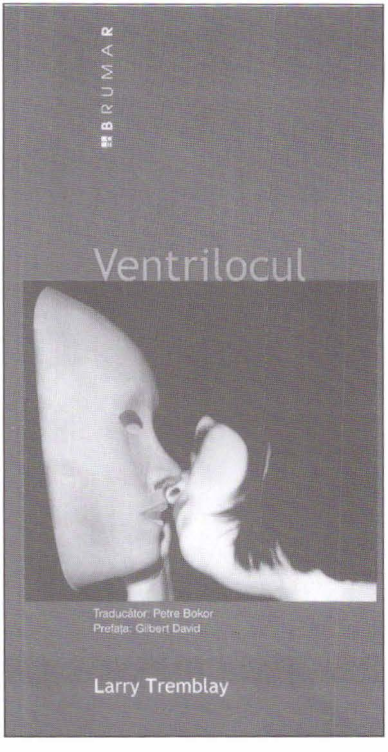
Cele cinci piese la care ne referim au fost prezentate în spectacole-lectură de către actorii timişoreni, sub supravegherea regizorilor Mihai Măniuţiu, Al. Dabija, Petre Bokor, Ştefan Iordănescu şi în prezenţa unora dintre autori.

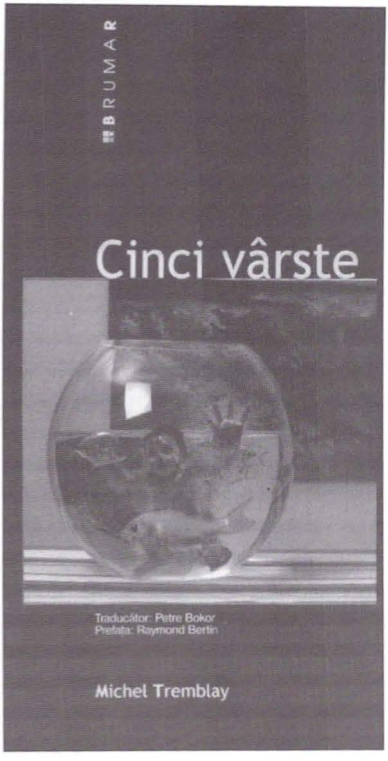
Simon Fortin, autorul piesei ***Vernisajul***, este istoric de teatru, shakespearolog, scenarist de televiziune, romancier, traducător şi, evident, dramaturg, autor al mai multor volume de teatru. *Vernisajul* (în traducerea elegantă a Oanei Borş) are ca personaj central un pictor celebru aflat în

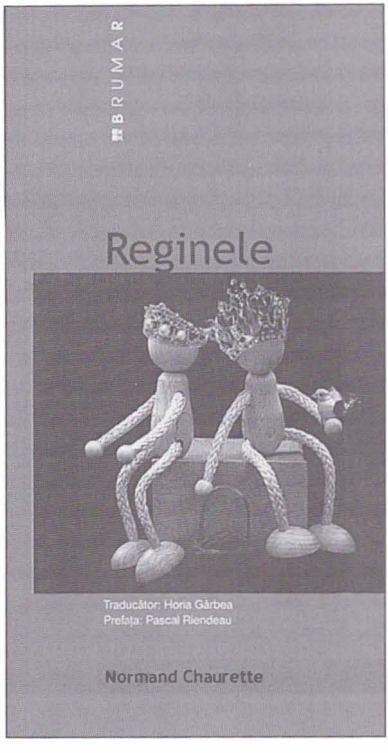
dilematica/dramatica situație de a discerne între împlinirea idealului său artistic și cedările la care îl obligă viața, între deontologia profesională și compromisurile mărunte ale cotidianului. Tabloul la care lucrează, „Încoronarea lui Napoleon", e socotit opera de apogeu a carierei sale. Personajele care trebuie pictate (participante la încoronare) prind viață și intră în dialog cu pictorul. Napoleon, de pildă, îi dă artistului unele indicații – cum să fie prezentate unele personaje „pentru că așa vor rămâne în eternitate" (Napoleon: „Anotimpuri, regimuri politice, pasiuni... sunt trecătoare; doar arta durează.") Apar și personaje *din real*, care vor să fie „prinse" în tablou, chiar dacă nu au participat la încoronare; plătesc pentru a fi eternizate (ex. blănarul Mont-Luçon). Conștiința pictorului se revoltă în fața minciunii istorice pe care o pictează la comandă regală. Îi simțim greața și îi auzim gândurile: „Am inventat istoria"; „A trebuit să-mi bat joc de credințele mele cele mai profunde"; „Nimănui nu-i pasă de adevărata mea operă"; „Uită-te aici – o pictură care pute ca o bășină!"; dar tot el spune: „Utilizez trecutul ca să mă adresez prezentului". Dramaturgul vorbește, cu ironie și umor subțire despre mistificările istoriei – pe care istoria însăși le pretinde și le impune.

Într-o scurtă postfață, Oana Borș comentează subtil sensurile textului, ordonându-le într-o judecată de ansamblu asupra valorii piesei, întrebându-se dacă arta poate rămâne nepervertită și dacă are un rol salvator.

Larry Tremblay (scriitor, regizor și actor, profesor de teatru) este autorul unor texte dramatice traduse în mai multe limbi. La Timișoara i s-a publicat piesa ***Ventrilocul*** (în traducerea lui Petre Bokor), o improvizație sub formă de povestire dramatică, o parabolă sau invers – cum încearcă să o definească prefațatorul Gilbert David, căutându-i genul. Gen care ne scapă mereu, pierzându-se în instabilități spațiale și temporale, în alunecări surprinzătoare ale acțiunii și în incertitudinile, adesea paradoxale, ale personajelor: Ventrilocul nu-și respectă condiția, adică nu vorbește din interior, de altfel, pe parcurs îi cedează locul Doctorului Limestone, *alter-ego* al său; iar obiectul pe care îl manevrează – păpușa – care este și nu este o ficțiune, apare ca o tânără cu o imaginație abundentă, dornică să scrie cel mai frumos roman din lume cu un stilou Parker. Este o piesă despre puterea scrisului și despre capacitatea invenției pure de a produce efecte imprevizibile, o piesă despre complexitatea subiectivității. Larry Tremblay privește ființa creatoare în procesul dramatic al dedublării între realitate și aparență, între ton când grav, reflexiv, când vesel, burlesc chiar. Sub raport strict teatral, el e preocupat în primul rând de obținerea unor situații dramatice în care imaginea ocupă primul plan, vorbirea personajelor, dialogul, stările venind să slujească acestui scop.



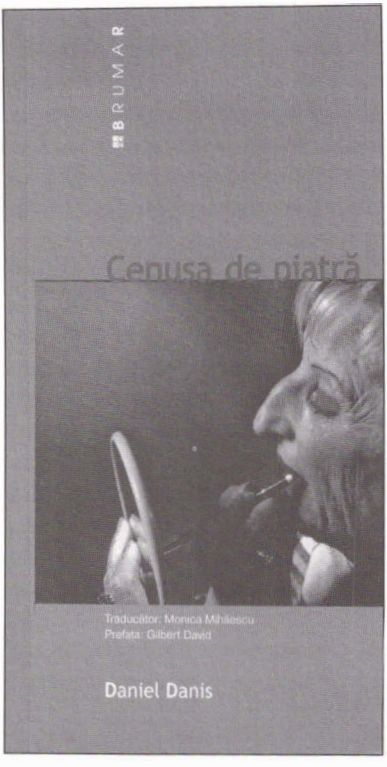




Michel Tremblay este autorul unei opere bogate și diverse (25 de piese și 20 de romane!) din care a fost aleasă piesa ***Cinci vârste*** (în românește de Petre Bokor). Pretextul dramatic, socotit (cu exagerare!) drept *genial* de către Raymond Bertin, semnatarul prefeței, are în centrul lui o bătrână de 70 de ani, care, singură, izolată într-un azil, își rememorează viața, alegând din aceasta cinci momente definitorii, din care reies mai cu seamă ratările, neîmplinirile unei existențe. O cunoaștem, deci, pe Albertine la 30, 40, 50 și 60 de ani, judecându-se de pe poziția finală a celor 70 de ani. Fiecare vârstă e un personaj cu care bătrâna dialoghează critic despre fericire, despre nesupunere, despre vinovăție, despre deprimare etc. În dialog intervine și un alt personaj, Madeleine, sora Albertinei, inexistent, în fond, căci a murit de mult, ea coborând, deci, tot din memoria bătrânei.

Dramaturgul construiește abil acest (în fond) *monolog pluriform*, obținând o structură dramatică ingenioasă, bazată pe un *eu* multiplicat, căruia reușește să-i confere cinci ipostaze de sine stătătoare sub raport dramatic, fiecare ipostază având trăsături de caracter, stări, evoluții, limbaj particularizante, încât rezultă cinci personaje diferite, capabile să asigure dramei cursivitate, ritm, unitate ideatică și stilistică. Nu e chiar – cum zice traducătorul în postfață – „o scriere profundă – rivalizând în intensitate cu mari tragedii grecești!", nu e nici măcar o tragedie propriu-zisă, dar e o dramă izbutită, cu substanțiale reflexe de actualitate.

Normand Chaurette, dramaturg prolific, publicat și jucat nu numai în Canada, ci și în Franța, Anglia, Statele Unite, Italia și în alte țări, romancier și traducător, publică la Timișoara piesa ***Reginele,*** de clară inspirație shakespeareană. Reginele din piesa lui sunt preluate din *Richard III,* lucrarea are tonalități și monologuri clasice, dar piesa (în traducerea lui Horia Gârbea) nu e una epigonică, ci își afirmă o reală originalitate, de nuanță postmodernistă, ludică în substanță, cu bogată ironie conținută unor disimulări și alunecări evidente în absurd. Teatralitatea, aparent neglijată de dramaturg, e totuși prezentă, oferind regizorilor virtualități ce așteaptă a fi exploatate; ele pot fi descoperite în alternanțele realitate–ficțiune, în dedublarea identităților, în jocurile spațio-temporale și în subtilitățile intertextualității.



Daniel Danis e prezent în această serie cu piesa ***Cenușa de piatră*** (în traducerea Monicăi Mihăescu), lucrare interesantă mai ales prin stranietatea ei: acțiunea se petrece – precizează de la început autorul – după consumarea propriu-zisă a dramei. Personajele sunt, de fapt, niște fantome care, în lungi monologuri, își povestesc drama, într-un surprinzător joc de-a viața, de-a dragostea și de-a moartea, de-a trecutul și prezentul. Piesa se deschide cu un dans macabru și se încheie cu unul al speranței și al vieții. Între aceste două „coperte" se zbuciumă sensurile și nonsensurile cu care personajele sunt încărcate până la preaplinul existenței. Și aici teatralitatea e liberă; din monologurile care se succed cu repeziciune, regizorul poate închega un spectacol dinamic, poate pune în imagine faptica dramatică pe care personajele doar o povestesc. Moartea reală (a Eleonorei) și moartea simulată a lui Shirley, cumplita suferință a lui Clermont după moartea celei dintâi și revenirea lui la viață și la dragoste prin cea de a doua, sinuciderea lui Coco și experiențele de viață și iubire ale adolescentei Pascale – toate la un loc și fiecare în parte constituie un substanțial fond dramatic, exprimat într-un limbaj bogat și rafinat, în care domină metafora și simbolul.

Prin aceste cinci piese, omului de teatru român i se oferă o mostră caracteristică din ceea ce înseamnă dramaturgia canadiană contemporană.

Antoaneta IORDACHE

Marginalii la o nouă carte despre teatru

Vorbind la o lansare de carte din programul Festivalului Național de Teatru, Florica Ichim a relatat o „mică întâmplare contextuală", în două fraze de fapt, dar de ne-trecut-cu-vederea. Pentru că, măcar de la o zi încolo, ar trebui să încercăm să vorbim pe față despre efortul disproporționat pe care-l presupune azi, la noi, alcătuirea unui volum normal (cu o bibliografie decentă) de teatru. Ar trebui să spunem clar – nu doar în conversațiile noastre de hol – că documentarea pentru o carte (cât de cât) serioasă despre teatru inventariază azi, la noi, și situații ilare, de nu un travaliu absurd: depinde de unghiul de perspectivă, de calmul, sau de umorul personal al celui ce pornește pe urmele unui subiect teatral. Practic, *nu avem ce s-ar putea numi o Bază de date,* avem doar ici-colea prin teatre niște rafturi cu dosare prăfuite, disparate, „plivite" arbitrar, din care nu se poate alcătui o teatrografie, o iconografie cu pretenția completitudinii. Avem (cum să nu?...) și o

înregistrare computerizată, parțială și aceea, adică pornită cândva și lăsată apoi de izbeliște, unde poți să constați cum informația elementară diferă de cea din dosarele teatrelor. Desigur, mai avem câteva locuri (câteva firide) în care se află stocate părți din acel *puzzle* pe care tind să-l refacă, să-l restituie (eventual, neciobit) autorii de carte. Însă, rezumând: documentarea e o aventură antipatică, labirintică, din încâlciturile căreia te scot, uneori, arhivele personale: ale dramaturgilor, regizorilor, actorilor, scenografilor, prietenilor de familie ai acestora. Dincolo de drumurile parcurse (degeaba, sau fără cine știe ce rezultat), dincolo de „acțiunea de a prefira" maldăre de hârtie alăturea cu tema, ca să descopere o filă semnificativă, vine câte un moment în care prezumtivul autor ajunge să-și piardă hazul, să se întrebe cu gravitate: Nu cumva, inexistența unei adevărate baze de date teatrale, la noi, se datorează unei nevindecabile deficiențe de percepție, grevând nu doar asupra valorilor produse de scenele românești, de-a lungul timpului?!...Arhitectura culturii reface ciclic la noi experiența renunțării la *Memorie,* și în alte arte. Doar retorica prin care se motivează abandonul se schimbă, de la o epocă la alta...

Sigur, în fața câte unei editări (de carte, de disc...) suntem vizitați de scepticism, ni se par niște „pași pe nisip" încercările de restituire. Ele montează în realitatea noastră fragmentele „apuse" ale vibrației exercițiului scenic, ele parcurg „ruina pietrificată" a spectacolelor care au fost. *Tentativa de a cuprinde între coperte*, sau pe suport magnetic, alchimia unei viziuni regizorale, prospețimea unui mod de a gândi, de a practica teatrul – dar, chiar și *dorința de a scenariza pedagogia pusă în lucrare* (activă în „atelierul" unei montări) – „păsesc", evident, doar prin ecoul emoției originare. Câteodată, instrumentul (auctorial) de orientare nu reușește să descopere o cale indiscutabil eficientă spre *punctul cardinal* (al personalității, al operelor sale reprezentate), și senzația este că paginile (întipăririle auditive...) „stau", la o oarecare distanță de „mișcările subiectului": cele interioare, cele odată vizibile între arlechini.

Mai ales când e vorba despre creatorii de anvergură, cei la care deja *„prima literă a numelui este articulată",* mai ales consemnările – peste – timp au toate șansele să nu reușească să ne contamineze de magnetismul însuflețit al premierelor, să nu reușească să ne explice până la capăt trăsăturile modelatoare ale unui regizor, actor, scenograf maestru. Perfect adevărat. Numai că orice carte (nu doar aceea de și despre teatru) este cercul fizic al unei himere. (Spectacolul e, în fond, altceva?) Numai că fiece lector își citește „cartea lui", cum fiece spectator pleacă din sala de teatru acasă cu „spectacolul lui". Metafizica actului artistic se răsfrânge poliedric în sală, încât niciunul dintre cei care asistă la excepționala desfășurare din scenă nu acumulează decât înțelesurile („adevărurile artistice") pe care „știe" să le recunoască propria sa *oglindă de falie.* De n-ar fi așa, spectacolelor le-ar fi suficientă o unică reprezentație, premiera văzută de un unic spectator: „spectatorul absolut"... Încât unul dintre puținele lucruri ce se pot face într-un anumit an, sau deceniu, sau de la o generație la alta, pare a fi, totuși, confruntarea diversității de comentarii, mărturii, din când în când așezate între coperte de carte...

Puteam să râdem relaxat, ca de o glumă „bună", de scurta conversație autentică relatată de doamna Ichim, pornită să încerce să argumenteze unui înalt demnitar cultural *care ar fi beneficiul* înființării unui *Institut de cercetare teatrală* (al

bazei de date sistematice și studiului aprofundat, pe care instituția le-ar presupune)?!... Răspunsul ni-l dăm instantaneu și e afirmativ-exclamativ!... Grozavă povestioară, să fii întrebat în 2006, de nu cumva ideea ți-a venit deoarece: – *Ai pasiunea de a colecționa hârtiuțe ...???!!!*

Cu o epocă în urmă, ajungând la Budapesta (prin intermediul Uniunii Scriitorilor), avusesem surpriza de a găsi fișate riguros creația dramatică românească, piesele publicate, repertoriile teatrelor, spectacolele, și orice rând de comentariu despre ele (editură de editură, revistă de revistă, ziar cu ziar). Exista un *Institut* consacrat cercetării, studiului (comparativ), evoluției, personalităților, memoriei artei teatrale românești, acolo. Acel institut se afla „în legătură" cu centre asemănătoare, simetrice („simpatetice") poloneze, cehe, bulgare și de prin zone mai îndepărtate ale lumii teatrale. Noi n-avem nici azi altă situație decât pe-atunci; „aparatura" noastră (de) „first label" afișează, în continuare, hazliul: *„No disk !"* Noi ne permitem să rămânem „originali": să ștergem cu un burete dur din istoria teatrală niște decenii, ori să livrăm date (nouă înșine și altora) zonal, local, individual, pe principiul că numai astfel se produce „integrarea" în gândirea (teatrală) contemporană – și – descentralizată. Fără a observa deloc comportamentul altor culturi teatrale cu valorile și istoria lor, sau ale altor „producători"de istorie și de valoare, între care și noi...

Din spațiul *insondabilului paradox* în care ne-am aflat (ne complacem?), și ieri și azi, face parte și *evidența apariției cărților de – și despre teatru*. Tot *acolo* (și tot printr-un fel de „infracțiune" la regulile ce funcționează în alte culturi) se ivește de sub tipar și *singura revistă profesională de teatru* (existând, *deși desființată*, acoperind aproape „la zi" harta, nu numai, națională de premiere – deși atât redacția, cât și sediul publicației sunt niște „drăgălașe închipuiri"). Așa că, punând piciorul pe terenul realității – noastre – iubite, ce se vede cu ochiul liber (sau, vorba teoriilor subțiri: „ce reiese din ce reintră „) e întâi *o mișcătoare ruină circulară, de serie periodică* și care constă, borgesian, „dintr-o linie dreaptă „ reunind neglijențele (neregularitățile de sistem, comoditatea solemnă, pasivitățile aburoase, sau vesele, lipsite de griji ale palierelor de decizie administrativă, tensiunile, ostilitățile...) a două vremi aparent foarte îndepărtate una de alta. În câte o zi, admirabila broderie a vreunui excurs sceptic la un volum, o casetă, un CD apărute, lansate „pe piață", ne dispune să ne aducem aminte detalii concrete de viață teatrală, în raport cu care o nouă apariție ne obligă să cântărim minuțios, înainte de a sublinia neapărat neîmplinirile gestului...

*

Spre regizori cum sunt Radu Penciulescu, Ion Cojar...paginile colecției UNATC PRESS deschid o posibilitate de apropiere. Spre regizori cum sunt: Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, David Esrig...Câțiva deja „fișați", câțiva deja „anunțați". Câțiva „în atenția" micului colectiv studențesc coordonat de Valeriu Moisescu, în calitatea sa de profesor universitar. Chiar deferența compoziției volumelor, observabilă, e – în context – un aspect lăudabil. *Rămâne ceva concret* în urma studenților antrenați să conspecteze o carieră importantă. Cât reușesc să „portretizeze" aceste editări? Într-o măsură, tot atât cât și semnatarii articolelor din

care citează compendiul. Pe traseul a „ceea ce se știe" (cronici, interviuri extrase din arhivele gazetărești), ori al unor discursuri elaborate special, de oameni de teatru din jurul proeminentei figuri titulare.

Volumul ***Ion Cojar*** – mi se pare mie – urmând un același inițial model de cuprins, e mai atent decât unele anterioare cu „suprafața de iradiere" a subiectului (poate ca urmare a câștigului de experiență, de la o carte la alta; poate, datorită tocmai generozității cu care Ion Cojar se lasă, dintotdeauna, abordat – deschidere ce-și arată aici direct și indirect efectele). Sunt puse în evidență o seamă dintre calitățile inconfundabile ale *brandului Cojar:* competența teoretică, știința de a orchestra cuceritor întâlnirile textelor cu trupele de actori, și cu proiectul său stilistic, profesionalismul sever, însă armonios, al rafinatelor sale construcții spectaculare, însușirea de a fi, în același timp, un pedagog de vocație, un magician de mari, de frumos împlinite destine de teatru. A „trece în revistă", iată, și numai câteva dintre caracteristicile puse în pagină „acum" de ediția referitoare la Domnul Ion Cojar, dezvăluie – sub reflectorul formulărilor – *Un Personaj* incontestabil *rar, special,* imprimat cu litere aldine și pe scândura scenei și în loja fenomenului teatral românesc. Asta dovedește volumul lucrat de studenții din UNATC. Rămâne, în urma studenților-autori-de-carte, și *lecția respectului*, față de capitolele precedente din istoria artei teatrale. Și, încă lipsește *ceva* din enumerarea „șanselor" de „a-l regăsi" – prezent în clipă, nu doar în file – pe Ion Cojar... Domnia Sa este depozitarul unor date mult mai exacte decât cele din defectuoasele noastre arhive instituționale despre complicațiile unor zile nisipoase, stranii (pesemne, chiar de apostolat), când puteau fi forfecate cortinele oricărei premiere, când un text, o viziune spectaculară, un rol, un regizor, o trupă de teatru (sau chiar niște gazetari teatrali) aveau „neîntâmplătoare locuri dinainte rezervate", într-un vehicul oricând gata să le ducă ideea, efortul, pe fragmente, nu către spectatori ori lectori, ci înspre „deșertăciunea tuturor lucrurilor"...Și totuși, au fost mari spectacole !...Într-un trecut nu prea îndepărtat...

Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX. ***Ion Cojar***. Centrul de studii și experimente teatrale „Crin Teodorescu". UNATC PRESS, 2006.

Ana SCARLAT

Noutăți editoriale de la Budapesta.

În acest an, la Târgul Cărții Ungare, Editura Holnap a lansat pe piață volumul ***Figuri emblematice ale epocii (A kor foglalatjai) – „Hamlet" la cumpăna mileniului***, scris de cercetătoarea în studii teatrale Adrienne Darvay Nagy. Acesta cuprinde comentarii la numeroase spectacole *Hamlet* montate în

lume, de la patria lui Shakespeare până în Europa Occidentală sau Centrală şi de Est, ca şi spectacol video din America. Cartea a fost distinsă de Societatea de Studii si Cercetări Teatrale din Londra cu Premiul „Research of World" pe anul 2002. În câteva luni de la apariţie, volumul şi-a câştigat o binemeritată reputaţie. A avut numeroase prezentări la posturi de radio şi televiziune, la simpozioane, la festivaluri de teatru naţional şi internaţional din Ungaria şi în presa culturală scrisă.

Impulsul de a concepe un volum *Hamlet* legat de tema răscrucii secolelor i l-a dat, după mărturia autoarei, spectacolul de la Cluj al regretatului Vlad Mugur, dar mai ales invitaţia pe care i-a făcut-o actorul Zsolt Bogdán, de a-l vedea în primul său rol jucat în limba română.Tot el i-a atras atenţia asupa filmului video al lui Almereyda. Îndemnul precumpănitor l-a primit din partea unui bun prieten britanic, creator de costume de teatru şi în cercetător teatral acelaşi timp – Sidney Jowers, care din păcate nu a mai apucat să vadă volumul gata tipărit. Cei doi s-au împrietenit în 1991 la Congresul de Iconografie Teatrală de la Veneţia. Propunerea de a se ocupa de o tematică teatrală britanică a venit din partea acestui prieten.Apoi a primit curând un pachet voluminos de cronici teatrale apărute în presa britanică între 1999–2001, ale spectacolelor despre povestea celebră a prinţului danez, jucate în ţara lui Shakespeare. Dacă volumul nu a putut apărea în 2003, la aniversarea a 210 ani de la primul spectacol în limba maghiară cu Hamlet, montat la Cluj, a apărut măcar în 2006, la a 390 comemorare a morţii lui Shakespeare. Datorită acestei întârzieri, s-a putut include în volum un epilog, în care este evocat rezultatul proiectului comun realizat cu unul dintre interpreţii spectacolului, András Demeter, *Hamlet în Gara de Vest (Hamlet a nyugatiban),* realizat de Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara, sub conducerea regizorală a lui Victor Ioan Frunză. Portretul din spectacol al acestui bun prieten, care este András Demeter, interpret al lui Claudius, împodobeşte coperta cărţii.

Pentru a înţelege perfect motivaţia conceperii acestui volum, atât de original, cred că merită să citez câteva rânduri din *Prefaţă*. „în 1997 mă aflam în Riga, la o conferinţă teatrală. În anul acela, Lady Diana a căzut victimă unui accident de automobil, a fost ucis Versace, iar la Calcutta a încetat din viaţă Maica Tereza. Un bun prieten, bielorus, îmi spunea că, odată cu moartea legendelor vii – cu trei ani înainte de data calendaristică – s-a încheiat şi secolul XX... Eroul principal al lui Shakespeare, începând de la naşterea piesei, însumează la modul „global" marile întrebări ale inţelectualităţii dintotdeauna, eternele îndoieli ale omului-artist." Pare că din această frază s-a născut volumul despre care vă vorbesc. Un volum riguros, având o bază de date temeinice, precise, scris într-un stil, spiritual şi elegant. Sunt urmărite montările tragediei prinţului danez din ultimii ani ai secolului XX, de la Peter Brook la Liviu Ciulei. Datorită analizei pertinente a spectacolelor, se ajunge de la sine la punctul de pornire stabilit de autoare, anume că „în literatura dramatică Hamlet este primul om modern. El se confruntă cel mai puternic cu puhoiul de probleme care-i preocupă pe gânditori, de când, vrând-nevrând, au fost obligaţi să conştientizeze că domiciliul omenirii, Pământul, nu este centrul universului."

Volumul aminteşte ca gen de cărţile polonezului Jan Kott. Numai că, Jan Kott actualiza, căuta permanent liantul dintre piesele lui Shakespeare şi *prezent*, legătura cu ziua de azi, mesajul trimis pentru omul de azi. Spre deosebire de lucrările lui Kott, volumul de faţă urmăreşte destinul lui Hamlet, prezentat de atâtea şi atâtea spectacole, mai mult dinspre partea sa scenică, din punctul de vedere al regizorului, al modificărilor operate de regizor, al interpretărilor, al decorului şi costumelor. Autoarea chestionează în primul rând spectacolele şi, numai prin ele, textul.

Unul dintre marile merite ale volumului este tocmai originalitatea abordării: cititorul e plimbat prin două lumi – o lume a textului, alta a spectacolelor născute din el. Suntem puşi să întreprindem *un voyage* interesant, ceea ce constituie chiar o a treia lume, care ne serveşte multe şi neaşteptate învăţăminte.

La cumpăna secolelor ne sunt evocate o suită de spectacole senzuale, defalcate pe capitole. Ne sunt povestite amănunte semnificative, momente sacrale concepute în aceste spectacole, dar legate organic şi de anumite nuanţe ale sacrificiului adus în general de creator, fără ca autoarea să cadă în patetic sau să insufle celor povestite nişte ceţuri nebulose. Pur şi simplu ne povesteşte spectacole.

Originală, profund diferenţiată de alte cărţi pe această temă, este nu doar panorama largă, enciclopedică, caleidoscopică a unor anume spectacole cu *Hamlet*, dar şi latura informativă a textului, modalitatea amuzantă şi cuceritoare de prezentare a epocii în care au fost montate aceste spectacole. La această răscruce a secolelor, pe care am trăit-o, pe care o trăim, autoarea evidenţiază analogii destule cu frământata epocă a lui Shakespare, patima, religiozitatea, dar totodată cinismul, nemărginita cruzime, dar şi profunda sensibilitate.

Autoarea este un pasionat istoric teatral. Vasta documentaţie de care s-a folosit pentru descrierea spectacolelor conferă lucrării o atractivitate deosebită. Cititorului îi sunt oferite un şir de spectacole extrem de valoroase din întreaga lume. Cele pe care nu le-a putut viziona, le-a cunoscut prin fotografii, casete video, documente scrise. Prin reconstituirea precisă a spectacolelor, circumscrie cadrul teatral de la finele secolului XX. Evidenţiază caracterul „specific," pe care în ţările Europei Centrale arta teatrală a fost nevoită să şi-l asume, înainte de 1989. Un atare gest de asumare a unei atitudini „refractare" implică întotdeauna alegerea unei opere capitale din literatura dramatică.

În mod fericit, autoarea a ales metoda descrierii unei arte teatrale de timp complex. O întreprinde cu un nobil profesionalism. Prin această metodă, analiza cuprinde toţi factorii componenţi ai unui spectacol.

După ce parcurgi şi ultima filă, începi să te joci în gând cu întrebările. Cu uşoară teamă, cu multă curiozitate. Oare etern frământatul Hamlet, „primul om modern," cu ce, cu câte se va confrunta de-acum înainte, în acest abia născut secol XXI.? Cum va arăta sumedenia de personificări al preacuratului prinţ pentru oamenii secolului prezent?

Dar despre toate acestea ne va scrie, la răscrucea acestui proaspăt secol cu următorul, un alt „savant", încă nenăscut, în ale teatrului.

PARTENERIAT „TEATRUL AZI"–TEATRUL ȚĂNDĂRICĂ

La ȚĂNDĂRICĂ
Festival European de Animație
Bucurii pentru copii. Spectacole de colecție
Ediția a II-a
6–10 decembrie 2006

Teatrul ȚĂNDĂRICĂ și Festivalul BUCURII PENTRU COPII. SPECTACOLE DE COLECȚIE vă așteaptă în perioada 6–10 decembrie 2006 la spectacolele găzduite de cele două săli ale teatrului din Piața Lahovari.

Luna decembrie a reprezentat întotdeauna un bun prilej de a face cadouri celor mici. Cu puțin timp înaintea Sărbătorilor, cu ocazia acestui festival, Moșul va descărca din desaga sa: cele mai bune, mai recente și mai premiate spectacole ale teatrului nostru, adică cele mai cunoscute și mai iubite basme ale literaturii universale și românești pentru copiii de toate vârstele, reprezentații ale teatrelor invitate din țară și din străinătate. Juriul de selecție și premiere, format din criticul Ion Parhon (președinte), Carmen Rasovszky (scenograf), Marius Zarafescu (critic, Șef Serviciu Artele Spectacolului, Ministerul Culturii și Cultelor) și Marius Păuniță (Director Executiv al Direcției de Cultură a Primăriei Municipiului București), a

Scenă din spectacolul *Castelul din Carpați* după Jules Verne

desemnat câștigătorii ediției a II-a a Festivalului. Astfel, șase trupe românești au fost selecționate și au primit următoarele premii:

– **Premiul pentru ingeniozitatea restituirii operei clasice**, Teatrul „Colibri" din Craiova, pentru spectacolul *Rățușca cea urâtă*, regia: Todor Valov (Bulgaria)

– **Premiul pentru arta comunicării mesajului specific spectacolului de animație**, Teatrul ȚĂNDĂRICĂ din București, pentru spectacolul *Albă ca Zăpada*, regia: Cristian Pepino

– **Premiul pentru prospețimea evocării *comediei dell'arte*,** Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca, pentru spectacolul *Vrăjitorul și corbul,* regia: Mona Chirilă

– **Premiul pentru autenticitate etnografică în spectacolul pentru copii**, Teatrul pentru Copii și Tineret „Ariel" din Târgu Mureș, pentru spectacolul *Zurinka,* regia: Gavril Cadariu (prezentat în limba rromă)

– **Premiul pentru virtuozitatea efectelor vizuale**, Teatrul de Păpuși „Gulliver" din Galați, pentru spectacolul *Castelul din Carpați*, regia: Bogdan Drăgulescu

– **Premiul pentru reconsiderarea tehnicilor tradiționale ale teatrului de păpuși**, Teatrul „Gong" din Sibiu, pentru spectacolul *Cenușăreasa*, regia: Dan Hândoreanu.

Dintre propunerile internaționale, juriul a selecționat și premiat următoarele patru trupe și spectacole:

– Compania El Retablo din Spania, *Animals (Animale)*, **Premiul pentru teatru miniatural de animație**

– Compania Purgateátrium-Maskarás din Ungaria, *Marketplace (Piața)*, regia: Ildikó Kovács, **Premiul pentru arta mânuirii păpușilor**

– Teatro dei Piedi din Italia, *Gone with the Feet (Unde te duc picioarele),* un spectacol de Laura Kibel, **Premiul pentru originalitatea spectacolului de animație**,

– Compania Trulé din Portugalia, *Puppet Variations on a Musical Theme (Variațiuni păpușărești pe temă muzicală),* un spectacol de Manuel Fernando da Costa Dias, **Premiul pentru ingeniozitate și ritm în arta spectacolului de animație**.

PROGRAM SPECTACOLE

MIERCURI, 6 decembrie, ora: 10.00. Teatrul Colibri din Craiova în colaborare cu Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova – ***Rățușca cea urâtă,*** după Hans Christian Andersen. Traducerea: Vanya Nakova (Bulgaria); regia: Todor Valov (Bulgaria); scenografia: Stefka Kyuvlieva (Bulgaria); muzica: Elena Metodieva (Bulgaria). Cu: Ștefan Mirea (Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova), Gina Călinoiu (Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova), Oana Stancu, Ștefan Cepoi, Adriana Ioncu, Iulia Cârstea, Rodica Prisăcaru, Mugur Prisăcaru, Daniel Mirea. Sala Lahovari.

Ora: 16.00. Spectacol invitat, în afara concursului. O producție U.N.A.T.C., Secția Arta Actorului Mânuitor de Păpuși și Marionete. Sala AnimArte (Lahovari).

Ora: 18.00. Teatrul Țăndărică din București – ***Albă ca zăpada,*** adaptare de Cristian Pepino după Frații Grimm; regia: Cristian Pepino; scenografia: Cristina Pepino; muzica: Dan Bălan. Cu: Lucia Barbu, Marin Fagu, Mariana Zaharia, Cristian Mitescu, Claudiu Iordan, Grațiela Ene. Sala Lahovari.

JOI, 7 decembrie, ora: 10.00. Teatrul Compania El Retablo (Spania) – **Animals** (Animale), după Pablo Vergne Quiroga, un spectacol semnat de „El Retablo". Sala mare (Lahovari).

Ora: 14.30. Teatrul Puck din Cluj-Napoca – ***Vrăjitorul și corbul,*** un scenariu de Mona Chirilă după Carlo Gozzi; regia: Mona Chirilă; scenografia: Eugenia Tărășescu-Jianu; muzica: Corina Sîrbu. Cu: Ovidiu Crișan, Dana Boțindean, Călin Mureșan, Doina Dejica, Frunzina Anghel, Angelica Lupeanu, Ramona Atănăsoaie, Rareș Stoica, Laura Corpodean, Adina Ungur. Sala Lahovari.

Ora: 16.00. Compania Purgateátrium-Maskarás (Ungaria) – ***Marketplace*** *(Piața),* regia: Ildikó Kovács, interpret: Géza Kovács. Sala AnimArte (Lahovari).

Ora: 18.00. Teatro dei Piedi (Italia) – ***Gone with the Feet*** *(Unde te duc picioarele)*, un spectacol de Laura Kibel. Sala Lahovari.

VINERI, 8 decembrie, ora: 10.00. Teatrul pentru Copii și Tineret „Ariel" din Târgu Mureș – ***Zurinka,*** spectacol bazat pe legende și basme Rrome. Coprodus de Teatrul Pentru Copii și Tineret ARIEL din Târgu Mureș și Fundația Concept, proiectul Cultura 2000. Autor scenariu: Alina Nelega. Regia: Gavril Cadariu. Scenografia: Eugenia Tărășescu-Jianu. Cu: Rudolf Moca/Viorel Meraru, Alexandrina Moldovan, Adrian Brânduș, Mioara Topor, Iuliu Pop Andrieș, Mariana Iordache, Cornel Iordache. Sala Lahovari.

Ora 16.00. Teatrul Țăndărică din București, spectacol invitat, în afara concursului – ***Faust,*** o versiune liberă după J.W. Goethe și Cristopher Marlowe. Un spectacol de Gabriel Apostol, Ion Brancu și Mariana Zaharia. Cu: Gabriel Apostol, Ion Brancu și Mariana Zaharia. Sala AnimArte (Lahovari).

Ora: 18.00. Compania Purgateátrium-Maskarás (Ungaria) – ***Marketplace*** *(Piața),* regia: Ildikó Kovács, interpret: Géza Kovács. Sala AnimArte (Lahovari).

SÂMBĂTĂ, 9 decembrie, ora: 11.00. Teatrul de Păpuși Gulliver din Galați – ***Castelul din Carpați,*** adaptare de Bogdan Drăgulescu după Jules Verne; regia: Bogdan Drăgulescu; scenografia: Daniela Drăgulescu; muzica: Liviu Prossi (pe teme de Giuseppe Verdi). Cu: Stelian Stancu, Marian Sterian, Gina Geru, Nicole Lungu, Eduard Șișu, Rodica Panu, Mircea Vâjâianu**.** Sala Lahovari.

Ora:15.00. Teatrul Gong din Sibiu – ***Cenușăreasa,*** adaptare de Dan Hândoreanu după Charles Perrault și Frații Grimm; regia: Dan Hândoreanu; scenografia: Roua Vasilescu; muzica: Florin Grigoraș. Cu: Gabriela Mitrea, Raluca Șerban, Raluca Neacșu, Barbara Crișan, Eleonora Băcanu, Dan Hândoreanu, Horațiu Dancu, Mircea Corcoveanu. Sala Lahovari.

Ora:19.00. Teatrul Compania Trulé (Portugalia) – ***Puppet Variations on a Musical Theme*** *(Variațiuni păpușărești pe temă muzicală),* un spectacol de Manuel Fernando da Costa Dias. Sala Lahovari.

DUMINICĂ, 10 decembrie, ora 11.00. Compania Trulé (Portugalia) – ***Puppet Variations on a Musical Theme*** *(Variațiuni păpușărești pe temă muzicală),* un spectacol de Manuel Fernando da Costa Dias. Sala Lahovari.

Pentru orice informații legate de programul festivalului, al teatrului țăndărică și rezervări bilete apelați **Serviciul de rezervări bilete și informații al Teatrului Țăndărică (Teatrul Țăndărică, Str. Eremia Grigorescu 24, sector 1, București): tel.: 315 23 77;** Program: de luni până sâmbătă, între orele 9.00–17.00.

www.teatrultandarica.ro (dezvoltat și găzduit în parteneriat cu GZK Software prin Servicul InstantSite.ro); www.port.ro (secțiunea teatru), www.onlinegallery.ro

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

ACTORI ROMÂNI – societari la COMEDIA FRANCEZĂ
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)

Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

DRAMATURGIE DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI s.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 440 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

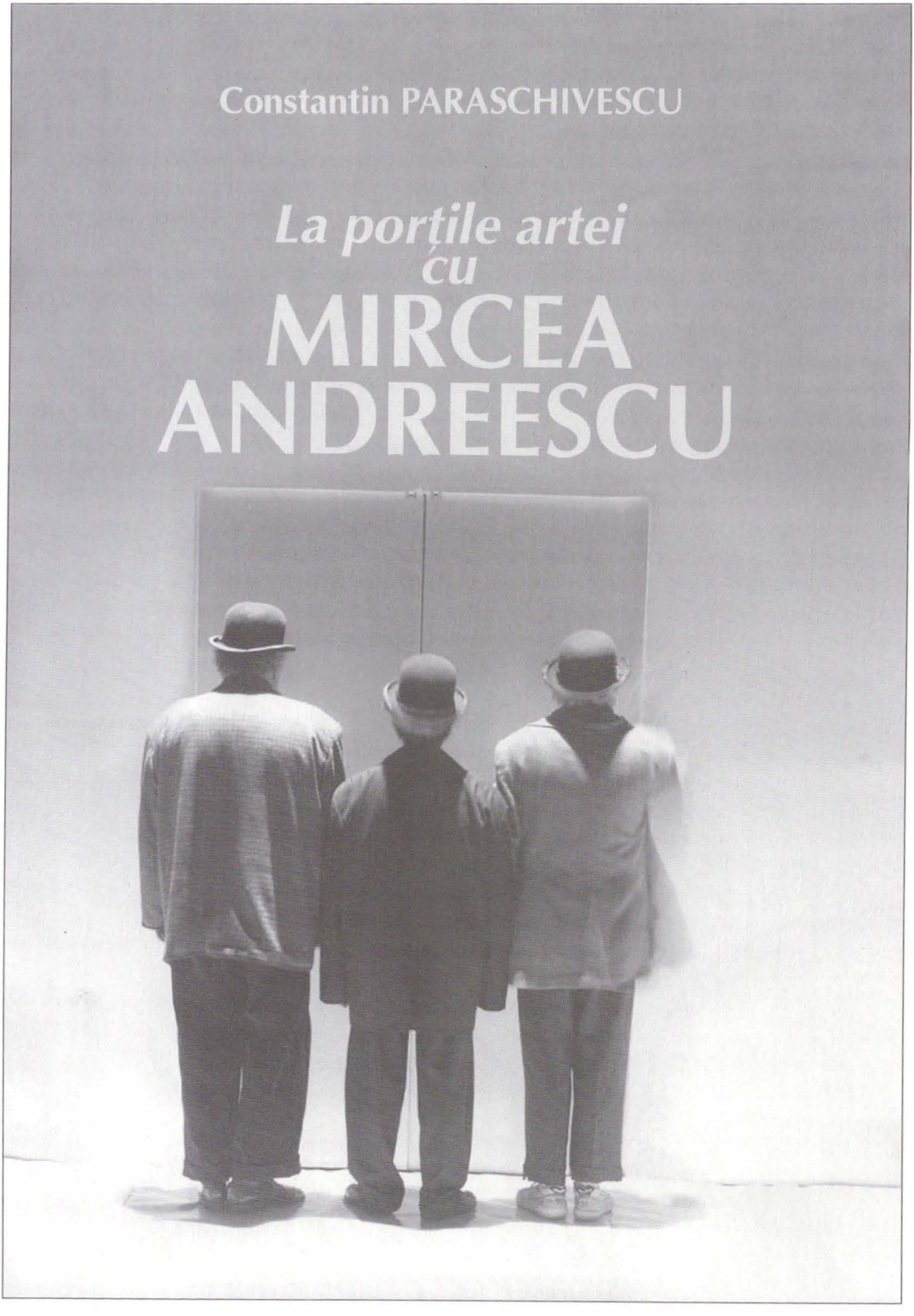
ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la

COMEDIA FRANCEZĂ

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU



Cătălina Buzoianu

MNEMOSINA, bunica lui Orfeu

Cristina Dumitrescu

CRONICI TEATRALE
(1990–1998)

Camil Petrescu

ÎNSEMNĂRI TEATRALE
(1913–1926)
vol. I

Victor Parhon

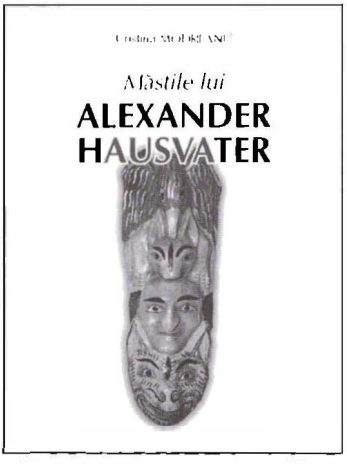
CRONICI TEATRALE
(1990–2000)

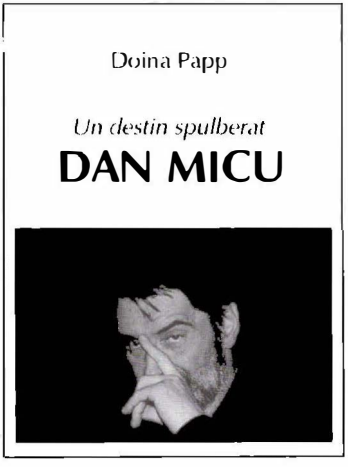
SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru București, ediția a XVI-a
2 *Zilele Marinei* de Adrian Mihalache;
8 *Teatrul de la ora zece seara* de Mircea Morariu;
11 *Dansând în noapte* de Luminița Vartolomei;
14 *...și cele care nu pier* de Elisabeta Pop;
18 *Expozițiile Festivalului;*
21 **Personalități din lume la Festival**
21 *Chéreau și Brook: fascinația textului* de Liviu Ornea;
23 Monique Borie: *„Antropologia a adus răspunsuri la întrebările mele despre teatru"*, interviu de Andreea Dumitru;
27 Lev Dodin: *„Arta e un început de disidență"*, interviu de Andreea Dumitru;
33 *„Cevengur" și submersibilul Dodin* de Andreea Dumitru *(Cevengur,* după A. Platonov – Malîi Teatr din Sankt Petersburg);
35 *Un Cehov fără samovar* de Ionuț Sociu *(Ivanov* de A.P. Cehov – Teatrul „Katona József", Budapesta);

39 Festivaluri, colocvii
GALAȚI
39 *Comedii vesele și triste* de Elisabeta Pop;
43 *Mai puțină comedie* de Ruxandra Anton;
PIATRA NEAMȚ
48 *„Un regal teatral"* de Ștefan Oprea;
ARAD
52 *Un festival văzut de participanți* de Ion Parhon;
56 *Flash* de Mariana Ciolan;
BUCUREȘTI
Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii
59 *Pe drumul competiției în teatrul pentru copii* de Cătălina Panaitescu;
62 *„N-o să zboare, că n-are aripi"* de Alexandru Ștefan *(Zborul* de Bruno Cappagli – Trupa La Baracca, Bologna);
64 *„Prea matura" Turandot* de Alexandru Ștefan *(Turandot* după Carlo Gozzi – Teatrul pentru Copii și Tineret din Constanța);
CLUJ
Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete „Puck"
66 *Păpușa face diferența* de Ion Parhon;
68 *Puck 2006* de Raluca Tulbure;
ALBA IULIA
71 *Povești pentru copii și oameni mari* de Mircea Ghițulescu;
CLUJ
Colocviul Național al Criticilor de Teatru
73 *„Dead end" pentru colocviul criticilor* de Andreea Dumitru;
REȘIȚA
Colocviul Național de Regie
77 *Conceptul și arta regiei* de Mircea Morariu;
81 *Un exercițiu incomplet* de Crenguța Manea;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





ORAVIȚA
83 „*Ascunsă jos în vale...*" de Constantin Paraschivescu;
CÂMPULUNG MOLDOVENESC
87 *Bucurii ale întâlnirii cu arta* de Constantin Paraschivescu.

89 **Opinii de spectator**
89 *Despre percepția sonoră a spectacolelor de teatru* de Iosif Herțea.

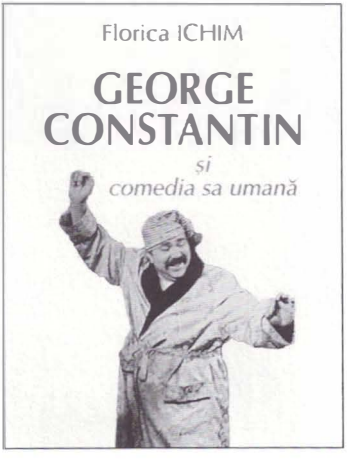
91 **Seul 2006 – Congresul Extraordinar al AICT**
91 *Faust Regizor – între „clipă" și noua teatralitate* de Ludmila Patlanjoglu;
95 *Critica mondială se sprijină într-un baston românesc.*

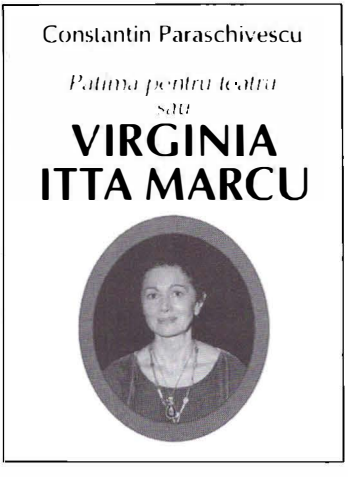
97 **Eseuri**
97 *Dilema lui Brecht* de Ionuț Sociu;
101 *Profilul Caraman în texte și (câteva) spectacole* de Alexandru Ștefan;

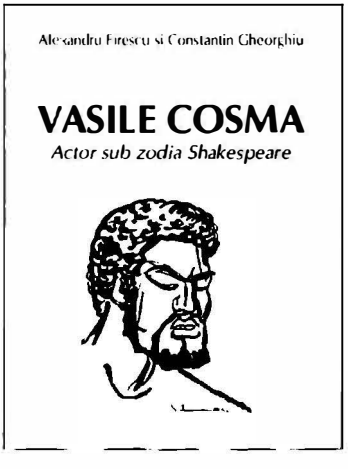
107 **Săptămâna teatrului ceh**
107 *Dramaturgia cehă contemporană* de Kamila Černá;
113 *Pe scenă și în lectură* de Cătălina Panaitescu *(Nickname* de SKUTR – Teatrul Archa, Cehia; *Portret,* coregrafia Ioana Popovici– Teatrul Nanohach, Cehia);
116 *Piese de Zelenka și Drábek* de Natalia Stancu *(Teatru ceh de azi*, antologie).

119 **Spectacole**
CLUJ
119 *Dacă dragoste nu e...* de Adrian Mihalache *(Purificare* de Sarah Kane – Teatrul Național Cluj);
121 *Teatrul de experiență mistică* de Liviu Ornea *(Purificare* de Sarah Kane – Teatrul Național Cluj);
125 *Un spectacol pe placul lui Artaud* de Oltița Cîntec *(Purificare* de Sarah Kane – Teatrul Național Cluj).
ARAD
127 *Strategiile manipulării* de Mircea Morariu *(Iubirile Fedrei* de Sarah Kane – Teatrul Clasic „Ion Slavici");
132 *Povestea și contrapovestea* de Nicolae Prelipceanu *(Iubirile Fedrei* de Sarah Kane – Teatrul Clasic „Ion Slavici")
BUCUREȘTI
135 *De la Jourdain la Jurdănescu, ce deosebire de buchet!* de Nicolae Prelipceanu *(Burghezul gentilom* după Molière – Teatrul Național București);
138 *Prostul gust* de Adrian Mihalache *(Burghezul gentilom* după Molière – Teatrul Național București);
140 *George Mihăiță – Skvoznik Dmuhanovski* de Mircea Cornișteanu *(Revizorul* de Gogol – Teatrul de Comedie);
141 *La Teatrul de Comedie a sosit un nou revizor...* de Nicolae Prelipceanu *(Revizorul* de Gogol – Teatrul de Comedie);
144 *Un eveniment* de Liviu Ornea *(Hamletmachine* de Heiner Müller – Teatrul Odeon);
149 *O chestiune de aritmetică* de Doina Papp *(Crimă și pedeapsă* după Dostoievski – Teatrul Bulandra),

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







152 *Toată lumea râde, cântă și dansează* de Mircea Ghițulescu *(Cafeneaua sau șase declarații de dragoste sub clar de lună la Fontana di Trevi*, scenariu Mihai Mălaimare – Teatrul Masca);
154 *Viața ca o pradă* de Claudia Lipan *(Neînțelegerea* de Albert Camus – Teatrul Național București);
157 *Schimb de uniforme* de Alexandru Ștefan *(Schimb de prizonieri* de Ștefan Mitroi – Teatrul Podul);
158 *Drumul spre conștientizare* de Florentina Bratfanov *(Oleanna* de David Mamet – Teatrul ACT).

ARAD

159 *Glazura de parodie* de Mircea Morariu *(Stella* de Goethe – Teatrul Clasic „Ioan Slavici").

CLUJ

160 *„Regele Lear", un manual de cruzime infantilă* de Mircea Ghițulescu *(Regele Lear* de Shakespeare – Teatrul Național Cluj);
164 *„Crize" sau școala de mimică de la Cluj-Napoca* de Mircea Ghițulescu *(Crize* de Mihai Ignat – Teatrul Național Cluj).

BACĂU

165 *Nu ne mai interesează!* de Ruxandra Anton *(Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu – Teatrul Municipal „Bacovia");
167 *Proștii... sub reflectoare* de Constantin Paraschivescu *(Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu – Teatrul Municipal „Bacovia").

REȘIȚA

169 *Paradoxurile regiei* de Mircea Morariu *(Zadarnicele chinuri ale dragostei* de Shakespeare – Teatrul „G.A. Petculescu").

BOTOȘANI

171 *Spre atragerea publicului* de Oltița Cîntec *(A douăsprezecea noapte* de Shakespeare – Teatrul „Mihai Eminescu").
172 *Ultimul patriarh* de Ruxandra Anton *(Ultimul Sutțo* de Dumitru Crudu – Teatrul „Mihai Eminescu").

IAȘI

176 *Moravuri și năravuri* de Ruxandra Anton *(Petițoarele* după *Hanuma* de Avxentie Zagarelli – Teatrul Național „Vasile Alecsandri").

CONSTANȚA

177 *Vodevilul lugubru al vieții* de Mircea Morariu *(Inimi cicatrizate* după Max Blecher – Teatrul Național Constanța, Compania Ovidius).

TIMIȘOARA

181 *Păcală, justițiarul* de Ion Jurca Rovina *(Păcală* după Petre Dulfu și Ion Creangă – Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin").

RADIO

182 *Taina cerșetorului* de Constantin Paraschivescu *(Cerșetorul* de Costin Manoliu).

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 12/2006
Tel./Fax: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

OPERĂ
185 *Noroc cu francofonia...* de Luminița Vartolomei;
186 *Roșu și alb* de Luminița Vartolomei *(Manon Lescaut* de Puccini – Opera Națională București).

189 **Lumea la noi**
189 *Cântăreața cheală în vizită la București* de Adrian Mihalache *(La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco – Téâtre de la Huchette din Paris);
193 *Cum se poate obține foarte puțin dintr-o idee bună...* de Antoaneta Iordache).

196 **Din lume**
FRANȚA
196 *Quarttet-ul lui Bob Wilson* de Liviu Ornea;
ANGLIA
199 Nancy Meckler: *„Teatrul nu poate schimba oamenii. Însă poate transmite un fel de a simți, de a gândi pe care nu-l vei găsi nicăieri altundeva"*, interviu de Cătălina Panaitescu.
EGIPT
204 *Întâlnirea sau experiența... experimentului* de Adriana Raicu.

205 **Cartea de teatru**
205 *Ionescu într-o abordare psihocritică* de Mircea Morariu *(Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* de Matei Călinescu);
209 *Teatrul ca aventură și plăcere lingvistică* de Mircea Morariu *(Animalul timpului* de Valère Novarina);
211 *Talent, caracter, iubire* de Mircea Morariu (Victor Parhon – *Cronici teatrale)*;
213 *Cum vă place?* de Mircea Morariu *(Ziua fututã a lui Nils* de Peca Ștefan);
216 *Cinci piese canadiene*, recenzie de Ștefan Oprea;
219 *Marginalii la o nouă carte despre teatru* de Antoaneta Iordache *(Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX. Ion Cojar)*;
222 *Noutăți editoriale de la Budapesta* de Ana Scarlat *(Figuri emblematice ale epocii – „Hamlet" la cumpăna mileniului* de Adrienne Darvay Nagy).

225 **Parteneriat „Teatrul azi"–Teatrul Țăndărică**

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: GEORGE MIHĂIȚĂ în spectacolul *Revizorul* de Gogol.
Cop. II: ILEANA OLTEANU și RĂZVAN OPREA în *Sânziana și Pepelea* de Alecsandri.
Cop. III: RĂZVAN VASILESCU în *One man show „Profu'"* de Jean Pierre Dopgane.
Cop. IV: Scriitoarea ALINA NELEGA.